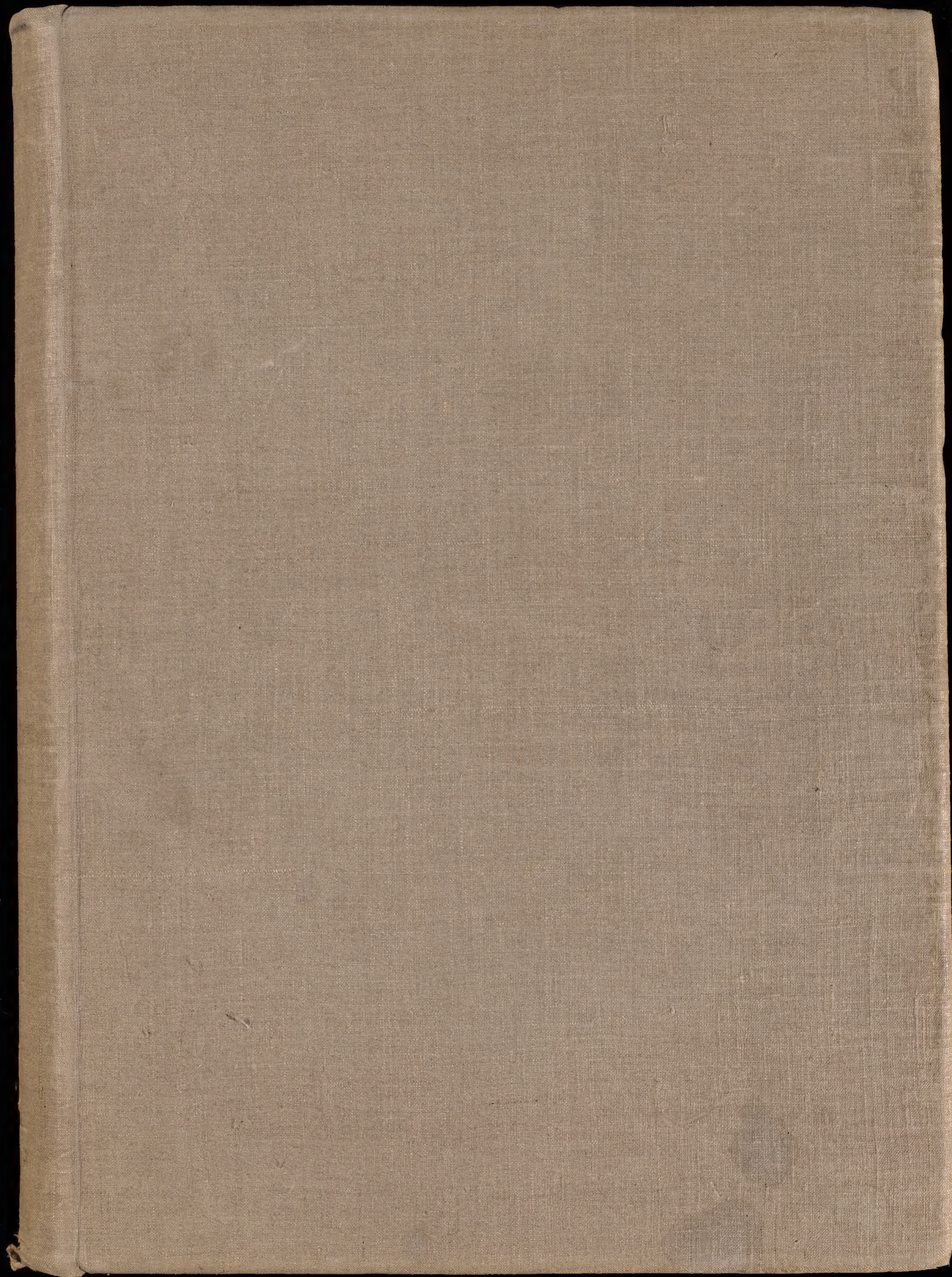




3-hojas_724-pags.-1-hoja
y 41-láminas

MUSEO ESPAÑOL

DE

ANTIGÜEDADES

EDITOR, EXCMO. SEÑOR DON JOSÉ GIL DORREGARAY.

MUSEO ESPAÑOL

DE

ANTIGÜEDADES

BAJO LA DIRECCION DEL DOCTOR

DON JUAN DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO,

INDIVIDUO DE NÚMERO DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA,
DIRECTOR DE LA ESCUELA SUPERIOR DE DIPLOMÁTICA, JEFE DE SEGUNDO GRADO DEL CUERPO FACULTATIVO DE ARCHIVEROS, BIBLIOTECARIOS Y ANTICUARIOS,
Y DE LA SECCION PRIMERA DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, ETC.

CON LA COLABORACION DE LOS PRIMEROS ESCRITORES Y ARTISTAS DE ESPAÑA.

TOMO VII.



MADRID:
IMPRENTA DE T. FORTANET,
CALLE DE LA LIBERTAD, NÚM. 29.

MDCCCLXXVI.

COLABORADORES DEL TOMO VII.

ESCRITORES Y ARTISTAS.

Acevedo (D. José), Pintor.
Assas (Sr. D. Manuel de), Oficial del Cuerpo facultativos de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, y Catedrático de la Escuela.
Aznar (Sr. D. Francisco), Pintor.
Barrantes (Excmo. Sr. D. Vicente), Individuo de número de las Reales Academias, Española y de la Historia.
Campillo y Casamor (Sr. D. Toribio del), Jefe de tercer grado del Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, y Catedrático de la Escuela.
Campuzano (D. José), Dibujante.
Catalina (Sr. D. Mariano), Del Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios.
Contreras (D. Francisco), Dibujante, especialista del estilo árabe, y restaurador del Museo Arqueológico Nacional.
Donon (D. Julio), Litógrafo.
Escudero de la Peña (Sr. D. José), Jefe de segundo grado, del Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, y Profesor de la Escuela.
Fuster (D. Mateo), Pintor y Cromista.
Hinojosa (D. Eduardo), Del Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios.
Janér (Ilmo. Sr. D. Florencio), Académico electo que ha sido de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
Letre (D. Eusebio), Pintor y Litógrafo.
Mateu (D. José María), Litógrafo.
Millan (D. Juan), Pintor.
Nicolau (D. José), Pintor y Grabador.
Rada y Delgado (Ilmo. Sr. D. Juan de Dios de la), Individuo de número de la Real Academia de la Historia, y Director de la Escuela Superior de Diplomática.
Rios (Excmo. Sr. D. José Amador de los), Individuo de número de las Reales Academias de la Historia y Bellas Artes de San Fernando.
Rios (D. Rodrigo Amador de los), Oficial del Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios.
Rosell y Torres (D. Isidoro), Del Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios.
Sala (Sr. D. Juan), Oficial del Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios.
Salas (Sr. D. Francisco Javier), Capitan de navío, é individuo de número de la Real Academia de la Historia.
Saviron y Esteban (Sr. D. Paulino), Pintor y Oficial del Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios.
Soldevilla (D. Ramon), †, Pintor y Catedrático que fué de la Escuela de Artes y Oficios.
Teruel (D. Mariano), Pintor.
Tubino (Sr. D. Francisco María), Individuo de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
Villa-amil y Castro (D. José), Oficial del Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios.



Lit. de M. Mateu

SACRA FAMILIA LLAMADA DEL CORDERO.

PINTURA CLÁSICO-CRISTIANA.

EL RENACIMIENTO Y RAFAEL SANZIO DE URBINO.

ESTUDIO HISTÓRICO-CRÍTICO

A PROPÓSITO DE UNA TABLA DEL INSIGNE PINTOR ITALIANO

CONOCIDA CON EL NOMBRE DE

LA SACRA FAMILIA DEL CORDERO,

QUE SE CONSERVA

EN EL MUSEO NACIONAL DE PINTURA Y ESCULTURA;

POR

DON FRANCISCO MARÍA TUBINO.

I.



Tenemos por dichosa coyuntura la que hoy se nos presenta, de ventilar intensivamente el manoseado tema del Renacimiento. Muchas fueron las ocasiones en que pudimos, sin violencia, discurrir, más ó ménos de soslayo, acerca de cuestion tan árdua é importante, pero nunca nos sentimos obligados como ahora, por la naturaleza y la lógica del argumento que debíamos esclarecer, á penetrar tan adentro, y con toda la detencion y pulso necesarios en el estudio de un acontecimiento, cuyos resultados habrán de señalarse todavía durante siglos en la historia. Con haberlo ilustrado autores de nota y no floja ni comun doctrina; con ser blanco donde críticos eminentes se fijaron con el fervor que engendra el noble anhelo de lo cierto; con abundar sus monumentos y testimonios y no haber trascurrido plazo bastante para que las nieblas del olvido enturbiaran la limpia realidad de los hechos que le pertenecen, nada tan exacto como que el Renacimiento suscita las más apasionadas polémicas, cuando no promueve juicios de todo punto irreconciliables.

E induce, en nuestro entender, á fallar sin justicia la controversia, la errada creencia en que nos ha imbuido la educacion académica más en auge, en cuanto de la historia trata.

Práctica constante es en los autores consecuentes con el método oficial y académico, dividir la historia de los

pueblos y sociedades en períodos concretos, que determinan momentos del desarrollo cronológico. Así, por ejemplo, nada es más frecuente que hallar en los libros de texto que circulan entre la juventud, y áun en las obras de mayores alcances, las divisiones de Edad-antigua, Edad-media, Renacimiento y Edad-moderna, encerrando respectivamente estos espacios en fechas rigurosamente fijadas y que corresponden á sucesos culminantes del órden religioso, político ó social. Que en beneficio de la enseñanza y para facilitarla, se siga este método, especialmente en obras didácticas, no ha de merecer censura; pero que, en las altas esferas de la historia crítica y filosófica, se continúe respetándolo, digno ha de ser de reprobacion, que sobre no acomodarse á las verdaderas leyes de la historia, origina preocupaciones, doctrinas y juicios algo más que ineficaces en la conducta de la vida práctica contemporánea.

En la historia, como en la naturaleza, las existencias físicas, cual las evoluciones que figuran los momentos de la vida social contínua, se engendran unas de otras, y los hombres de hoy llevan sobre sus hombros todo el peso de la heredada carga de lo pretérito. Luchan en la historia ideas y doctrinas, instituciones y pueblos, y en esta perenne brega, unos sucumben para que los otros medren; pero jamás la vida brota de la nada, como no se suceden los estados morales, ni las épocas de cultura, ni los florecimientos en cualquiera concepto, sino tras misteriosa y delicada gestacion y laborioso parto. De las complicaciones de la historia surgen dias espléndidos, en que la humanidad sigue su camino con fé y resolucion, ó noches tempestuosas, en que los hombres flaquean, caen y se precipitan en los atajos de la duda y del descreimiento; pero las ideas nunca mueren, ántes se perpetúan trasformándose, dilatándose, ofreciéndose bajo nuevos aspectos, como no pasan los acontecimientos y el tiempo sin una doble eficacia que sirva lo mismo á lo pasado que á lo porvenir; mientras de una parte Saturno devora lo existente, sin darse momento de reposo, de la otra prepara el advenimiento de una nueva prole, que á su vez será orígen de sucesivas y numerosas generaciones.

Enséñanos esta doctrina, por la experiencia confirmada, á recibir con discrecion y cautela las ántes mencionadas subdivisiones. Falta un límite que autorizadamente parta lo antiguo y lo moderno, como no hay medio de decir, hasta aquí precisamente llega la Edad-media, de aquí en adelante comienza el Renacimiento. Compenétranse las épocas, y lo que ha de brillar mañana con todos los esplendores de la supremacía, fué ántes, y por largo período, débil corriente de aislados hechos, esbozos de voluntad, tentativas informes, esperanzas vagas, barruntos de reforma, deseos contradictorios, protestas ensoberbecidas, pero impotentes, críticas retrospectivas y contemporáneas, y siempre un anhelar incierto y sin medida, que por mitad vigoriza en los desfallecimientos de lo presente y relaja en la impotencia individual de realizar sus utopias y paradojas.

Ni mereceria esta doctrina el ser expuesta y recomendada, si en parangon con las ventajas que como método encubren las divisiones históricas á que hubimos de aludir, no las aventajase grandemente. Bastaria persuadirse de que, reconociendo como puramente imaginarios tales límites, la historia humana es una, y que por tanto, los hombres son tambien unos en su desarrollo colectivo, sin solucion de continuidad, para que el ánimo se esclareciese con una luz interna proyectada sobre los acontecimientos, que así vistos, serian quilatados en justicia, y para que la voluntad no se creyese segura sino en la compañía de la tolerancia. No son, sin embargo, estos los únicos beneficios de la idea evolutiva aplicada á la historia. A su contacto surge la idea de progreso y de perfectibilidad, y sin tomarla en ninguno de los conceptos exclusivos, donde la fijaron las escuelas filosóficas ó los partidos políticos, acude á alentarnos en las rudas faenas de lo actual, trayéndonos como compensacion, el claro presentimiento del deber que realizamos en beneficio de nuestros futuros semejantes (1).

---

(1) Cuando escribimos esto, publican los periódicos el Breve que Pio IX acaba de dirigir al obispo de Calvi y Teana, Monseñor Bartolomeo de Avanzo, autor de un folleto á propósito del uso de los autores latinos en las escuelas. El Pontífice se pronuncia decididamente por la tolerancia en la ágria cuestion suscitada sobre los clásicos, entre el Abate Gaume y M. Veuillot, de una parte, y Monseñor Dupanloup, de la otra. Pio IX no condena el empleo de los autores latinos. Pero dejando á un lado este aspecto importante del Breve, para considerar sólo el que á la doctrina de la evolucion es favorable, cúmplenos reproducir las palabras del Pontífice. «Vuestra sábia carta, dice, venga el honor de la latinidad cristiana, que muchos acusaron de ser una corrupcion del antiguo latin, cuando es evidente que la lengua, esto es, la expresion del espíritu, de las costumbres y usos populares, *ha debido necesariamente presentarse bajo una forma novísima*, despues de la *introduccion del Cristianismo*.»

Más adelante añade: «Esta ley, que habia levantado á la sociedad de la postracion, reconstituyéndola para las cosas del espíritu, *exigia por lo mismo una lengua de un carácter nuevo*, diferente de la que el genio de una sociedad carnal, esencialmente entregada á la molicie, habia por tiempo mantenido. Esta observacion ha recibido el testimonio de su legitimidad en los monumentos que habeis citado con inteligencia, tomándolos de los diferentes siglos de la Iglesia; monumentos que explican *el génesis de la nueva forma, sus progresos y su superioridad.*»

No nos toca decidir si el latin de la Iglesia y de los siglos medios es superior ó no al latin de Ciceron y de Tito Livio; lo que únicamente nos interesaba era dejar sentado que la Iglesia, por boca de su más alto é infalible representante, reconoce y confiesa la ley de evolucion aplicada á la lengua latina.

Lícito es, pues, al acometer el estudio á que nos convida nuestra buena estrella, prevenirnos contra el influjo poco útil y fecundo de la historia oficialmente constituida. Conservando las denominaciones establecidas, como meras líneas imaginarias para orientarnos en la exploracion de lo pasado, no hemos de atribuirles un valor que no tienen. Ni el Renacimiento comienza con la entrada de los turcos en Constantinopla, ni la Edad contemporánea con la Revolucion francesa. Si por Renacimiento se entiende—y en esto no parece posible la duda—la restauracion parcial de la cultura greco-romana y del sentido dominante en ella, en cuanto podian tolerarlo las conveniencias de la sociedad católica, y las necesarias mudanzas *introducidas* por los siglos trascurridos, con el cambio de las ideas, usos, costumbres é instituciones consiguientes, no ha de sernos difícil hacer notar que el Renacimiento no data del siglo xv, sino que se insinúa algunos siglos ántes, que crece paulatinamente al lado de las instituciones que le son contrarias, y que, procurando ingerirse en ellas, concluye por dominarlas y en parte sustituirlas.

Pero ántes de entrar de lleno en el exámen que ha de comprobarlo así, procede una prévia é inevitable advertencia. Si el Renacimiento es un movimiento de reversion y reaccionario—en el sentido genérico y elevado de la frase,—claro es que contra algo hubo de operarse esa reaccion. Y si el Renacimiento pretendió reanudar la série interrumpida por la llamada Edad-media, imagínense las consecuencias á que llevan estas premisas cuando se descubre que, si la Edad-media personifica alguna cosa en la historia, esa cosa es la idea cristiana, íntima y cariñosamente asociada al espíritu y al genio de los pueblos occidentales. El dilema es inevitable.

Si el Renacimiento tuvo de su parte la razon, si fué un acto legítimo, un generoso arranque de energía mediante el cual la sociedad rompió al cabo las mallas donde el medioevo la tenia detenida y opresa, para recuperar su libertad y con ella emprender de nuevo el proceso de la cultura, largamente aplazado, entónces implícitamente queda condenada, en el concepto humano, y por ilegítima, infecunda, ineficaz y deleznable, la obra social emanada del cristianismo. Mas cambiando el punto de vista tendremos, que si el Renacimiento fué un error en cuanto se convirtió en pasion, sistema y violencia; si se le presentó y consideró abusivamente como contradiccion de otra idea y se quiso obtener de este hecho resultados arbitrarios y extemporáneos que pugnaban contra instituciones arraigadas en el carácter de los pueblos; si el Renacimiento, decimos, fué una bandera de guerra y no elementos sustanciales que la más vulgar disciplina y consecuencia aconsejaban adaptar suave y constantemente al órden de cosas progresivo; entónces, la civilizacion de la Edad-media, con todos sus defectos, se ofrece como lo más legítimo y lo que equivocaciones deplorables, ciegas coincidencias y ambiciones destempladas, intentaron sacrificar ciegamente con daño positivo del regular y tranquilo crecimiento de las luces y del derecho.

No sabemos que hasta ahora se haya planteado la cuestion de este modo, y en verdad que su importancia es harto palpable para que se excuse esclarecerla hasta donde permita la indagacion mejor encaminada. Tal vez un exámen reflexivo de los términos contradictorios que abarca, demuestre que no es de todo punto imposible hallar entre ellos una conciliacion. El absolutismo de las opiniones, con la severidad forzada de los sistemas, crea dificultades ficticias, en torno de las cuales se agitan los hombres no sabiendo cómo reducirlas, cuando lo que habian de dominar era el método en que se encierran. Sobre la voluntad humana, que goza de cierto grado de iniciativa y espontaneidad bajo determinado concepto, se reconoce la permanencia de leyes históricas, por la experiencia inducidas, que se afirman por sí mismas y necesariamente, sin que sea permitido al hombre desviarlas. Esas leyes explican, en parte, y nada más, las mudanzas que experimentan los organismos sociales y políticos, pues para el cabal conocimiento de ellas, tambien se requiere estudiar analíticamente la historia en el período señalado, hasta descubrir en ella los hechos contingentes que han influido en los cambios registrados.

Cuando armados de este criterio penetramos en el tema, resaltan los errores de concepto y de hecho que lo han complicado y oscurecido. Entiende la generalidad que el mundo antiguo, personificado en el imperio é influencia política de Roma, se turbó de tal modo, mediante las faltas por los hombres cometidas contra la moral y el derecho, que inevitablemente y de relajacion en relajacion vino á disolverse, dando en tierra con su pesada máquina, la fuerza bárbara é incontrastable de los pueblos del Norte. Artículo de fé es en la historia esta disolucion, este desprestigio, esta decadencia y esta catástrofe; y sin embargo, nada ménos cierto.

Ante todo conviene decir, y hé aquí otra novedad para los acostumbrados á la contemplacion de la historia constituida, que en la realidad no se conocen los cataclismos que pintan y describen los libros. No caen los imperios como se suele imaginar, inopinada y estrepitosamente, ni las sociedades humanas se disuelven como por encantamiento, desapareciendo en todo lo que las caracterizaba y dejando el campo libre á otras afirmaciones. El tiempo en

que Buffon era tenido como un oráculo ha pasado. Sábese ya que en la naturaleza—como en la historia—no se dan semejantes catástrofes generales, y que del mismo modo que obran al presente las causas y agentes físicos debieron obrar en lo antiguo. Importa tanto más el reconocerlo así, cuanto que al resplandor de esta doctrina, que no es una teoría más ó ménos racional, sino una conviccion suministrada por la experiencia práctica, se desvanece en la historia como en la naturaleza, el elemento arbitrario y lo maravilloso, reemplazándole la idea de una sucesion perdurable de causas y de efectos que se van engendrando sucesivamente y produciendo, con la complicidad de lo libre, estados más ó ménos semejantes ó divergentes.

Ni el mundo romano cae con el estrépito que se supone, ni la mision de los bárbaros fué acelerar su providencial ruina. No son los cambios políticos obra de un hombre ó de muchos, ni acontecimientos que brusca y tempestuosamente se producen. Para que una mudanza de este linaje se suscite, requiérese la connivencia de las leyes que rigen la humana naturaleza, del tiempo, en dilatada sucesion y de las generaciones. Un estado social no es hijo del capricho ó de la voluntad bien guiada de un individuo: las instituciones responden siempre á las necesidades del hombre, como sér físico y moral, y á los intereses, opiniones y sentimientos dominantes. El malestar social indica que entre las instituciones y los hombres no es general la correlacion y la armonía.

Fijándonos en la constitucion del Imperio romano desde el primer siglo de la Era cristiana, en adelante, no se nota la decadencia de las instituciones, ni la relajacion de los vínculos que unen á los gobernantes y súbditos. La autoridad cesárea es en todas partes acatada, y los pueblos más distantes se envanecen de hallarse incluidos en el ancho círculo de su disciplina. Pero llega el siglo IV, y Constantino, cediendo á la presion de hechos que vienen preparándose de mucho tiempo atrás, reconoce la legitimidad de la idea contraria, por donde desde aquel instante eleva la reforma que el cristianismo encubre á una categoría y á un poderío que muy luégo producirá sus naturales resultados. El cristianismo es la primera y más poderosa causa de las modificaciones que han de introducirse en el organismo de la sociedad romana.

Paralelamente se suceden otros hechos no ménos significativos. Compónese el Imperio de diversas gentes. A pesar de esto, la centralizacion política y administrativa es grande. El órden interior no se altera de una manera altisonante, pues las luchas civiles tienen por fin, no destruir el Imperio, sino conquistar la supremacía personal. Pero lo que no puede evitarse es que la mayor perfeccion de la vida bajo la férula de Roma, atraiga á los pueblos que ocupan las fronteras germánicas del Imperio. De estos pueblos, no pocos representantes figuraban ya dentro de sus límites á título de mercenarios, que acataban y defendian la autoridad imperial contra sus mismos iguales; con el tiempo penetran nuevas falanges impulsadas por las guerras interiores que los diezman, y tambien acuden muchos á las provincias dominadas por Roma, con el propósito de emplearse en la labranza de los campos y en los servicios domésticos y urbanos.

No dicen los documentos más fehacientes, que los hombres del Norte invadieran en sucesivas y terribles oleadas los dominios imperiales, con la mira de destruir las instituciones de Roma y suplantar su poder. Antes demuestran que su empeño se dirige, en definitiva, á acomodarse dentro del para ellos nuevo régimen, y gozar de sus beneficios.

Mientras tanto el asiento de la autoridad imperial se ha fraccionado: entre Roma y Bizancio, primero, entre Rávena y Bizancio luégo. La capital del orbe civilizado, la ciudad del Tíber, conserva una manera de prestigio moral é histórico. Allí reside el Senado romano, y el arca santa de las tradiciones imperiales.

Cuando en las fronteras orientales del Imperio se presentan nuevos pueblos, entre ellos los visigodos, léjos estaban de mostrarse en abierta hostilidad. Antes bien solicitan la admision en el Imperio, y su entrada, que autorizó Valente, hubo de considerarse como un próspero suceso para la política bizantina, calculándose que de aquellos hombres, un buen número podria ser utilizado como esclavo, otro en el colonato, y los más robustos como soldados.

A este tenor se establecieron en el Imperio los pueblos del Norte y los que del siglo III al V llegaban á las márgenes del Danubio procedentes de las regiones asiáticas. Parciales fueron las invasiones á mano armada y en escaso número, y no en son de conquista, sino con el patente anhelo de obtener los medios de existencia que en otra parte les negaban los acontecimientos. Pero haya en esto mayor ó menor error de apreciacion; lo que no admite duda es que ni el Imperio romano se vino al suelo por su disolucion, ni que los bárbaros entraran por él á saco, destruyendo vidas, haciendas é instituciones.

Lo que se opera en el espacio del siglo III al V es una trasformacion, una refundicion, mediante la cual, germanos y asiáticos se ingieren en la sociedad romana, sin confundirse del todo con ella, y á la vez, sus jefes militares, que

se envanecen con llamarse delegados y súbditos del César, suplantan á éste, ejerciendo de hecho la soberanía, y engalanándose con los títulos y las insignias propias de la más alta jerarquía romana. Ni era esto de extrañar cuando se sabe que, como en el caso de Teodosio, éste, que tenia á su servicio un cuerpo de visigodos mandados por el célebre Alarico, envió una buena parte de ellos á una expedicion político-militar en el Occidente. Tambien consta que el mismo Alarico fué luégo empleado en una guerra entre los dos Césares por el de Occidente Honorio. Ese mismo Alarico, en sus querellas con el Imperio, acudió á Roma, y testificando el respeto que sentia hácia las tradiciones cesáreas, hizo que el Senado nombrase emperador á Attalus, quien le concedió el título que ambicionaba, motivando su rebeldía, el de «jefe de la milicia romana.»

Muerto Alarico, sucedióle en el trono Ataulfo, que emparentó con el Emperador, sirvióle, y por su mandato pasó á Italia, las Galias y España, á restablecer la autoridad cesarea. Walia hubo de reemplazarle, como jefe de los pueblos ó tropas extranjeras confederadas, y al frente de ellas peleó denodadamente por el Imperio, en España, recibiendo en recompensa la Aquitania.

Estos hechos, sin necesidad de otros, dicen la manera como se fué trasformando el organismo político en las provincias, que componian el antiguo dominio de Roma. Y llegó el dia en que la supremacía del César, debilitada por la distancia y las prerogativas otorgadas, entró en lucha abierta con las pretensiones de los jefes bárbaros. El triunfo fué al cabo de éstos. Obligado el Imperio á ceder, los germanos, alemanes, suevos, burguiñones y visigodos, confundidos ya en parte con los que llamaremos indígenas, obtuvieron definitivamente el mando de las tropas y los títulos más elevados de la jerarquía militar. Conservó el Emperador una suerte de autoridad civil, más moral que efectiva.

Por tal modo las fuerzas y las instituciones con la representacion del Imperio, habian pasado á manos ajenas. El fenómeno lentamente realizado era de suplantacion. Relegado el Imperio á las márgenes del Bósforo, reducíase por grados su hegemonia: en cambio crecia en Roma el poder de la Iglesia, suscitando un nuevo linaje de influencia, que con el tiempo robusteceria y dilataria la política de los Carlovingios.

Mucho nos detendria el enumerar las vicisitudes que marcan el tránsito de la antigua preponderancia clásica-romana á la cristiana occidental ó romántica. Ni es, despues de todo, indispensable esta faena. Lo que interesa es dejar probado que el mundo antiguo, representado por la cultura romana, no pereció ante los golpes de las llamadas hordas del Norte: el poder político se quebrantó y mudó de manos y de forma, pero el espíritu que animaba la organizacion social, continuó vivo y sólo en el trascurso del tiempo, y bajo la presencia de nuevos sucesos, hubo de amortiguarse para cobrar nuevo vigor con el Renacimiento.

Es visto, pues, que la tradicion clásica no se interrumpe ni un momento, segun hemos de ver muy pronto. Cuando el fraccionamiento del sólio imperial parece ceder en su menoscabo, los bárbaros la amparan con viril entusiasmo, la Iglesia la acoge bajo su tutela, y á su contacto y amparo, nace con el tiempo aquel otro Imperio romano-tudesco, que pretenderá personificarla y perpetuarla. Trae el curso natural de los acontecimientos que en sazon, los bárbaros, auxiliados por multitud de causas y coincidencias, se recojan en sí mismos, y cediendo á una ley humana, afirmen las bases de las futuras monarquías y principados que han de dividirse la Europa romanizada. Entónces se advierte que no son ellos los que han conquistado á Roma, sino Roma la que se los ha asimilado: lengua, legislacion y costumbres, en su mayoría son clásicas. La diferenciacion viene un poco despues. Cuando en el fondo del nuevo organismo surge un movimiento de reaccion hácia los principios germánicos, que constituirán en su amalgama con el cristianismo, la vida romántica con todas sus creaciones.

En resúmen, el Imperio romano no sucumbe, como se ha supuesto, á su interna decadencia. Verifícase en él una trasformacion que ocupa en nuestro concepto los siete primeros siglos de la Era cristiana, y que llega luégo, bajo nueva ley, hasta el xv, para realizar como idea y sentido una nueva evolucion que áun no ha terminado.

II.

No se requeria una extremada sutileza para descubrir la importancia de los hechos asentados y de la doctrina que de ellos se desprende, en el problema que estudiamos. Lo de que el cristianismo, con la providencial irrupcion de las gentes septentrionales, asestó el golpe de gracia á la vida orgánica que durante siglos se venia arraigando en el suelo de la Italia, las Galias y la España, bajo la presion de las doctrinas de gobierno que en Roma tenian robusto asiento, es pura fantasía. El cristianismo nació en la sociedad pagana, y léjos de romper con ella, puso sus conatos todos en adaptarla, en cuerpo y en espíritu, al nuevo ideal. Los bárbaros se sentian atraidos, deslumbrados, por los esplendores de Roma, y sus más vehementes deseos se encaminaron á gozar de ellos prolongándolos.

Dos causas, sin embargo, se asocian para apartar progresivamente la Europa del genio clásico, á pesar del respeto que inspiran sus instituciones. Si Roma ofrece en la historia el poderío más extenso y sólido, débelo á su concepcion fundamental de la idea política. Para ella todo es el Estado, nada el individuo. Esta omnipotencia autoritaria trae consigo el más absoluto despotismo conocido. Es un sistema de gobierno en que las partes son irremisible, impía, totalmente sacrificadas al conjunto abstracto. La ciencia suma del romano consiste en saber mandar y saber obedecer. Compárese ahora esta manera de discurrir y de obrar, con las ideas propias á los pueblos romanizados, y resaltarán diferencias esenciales que no habrán de reducir ni atenuar la especie de fascinacion con que los retiene en el respeto de su memoria.

Esto por un lado; por el otro hay que fijarse en la religion. El cristianismo es todo lo contrario, como pensamiento, de politeismo. Léjos de ser una religion de Estado, proclama el más absoluto desden por las formas políticas y el ejercicio del gobierno. Preocúpase el cristianismo de los intereses permanentes del espíritu, no de los transitorios y mudables del cuerpo. Vivir en Dios: hé aquí su ambicion suprema. Fausto, riquezas, goces de familia, consideraciones mundanas, todo lo que puede llevar al envanecimiento, á la exaltacion de los sentidos y de la carne, es reprobado. Por tal modo, rompe el cristianismo los lazos de la tierra ó no se preocupa de ellos, mientras ata fuertemente los que unen la conciencia con lo infinito. Calculemos los resultados de esta doctrina entre los pueblos neolatinos, donde el individualismo tradicional estaba contenido, no ahogado.

A medida que se oscurece el brillo del bizantino imperio y que se robustecen los principados y poderes occidentales, el fraccionamiento político y social trae el del pensamiento, que cesa de ser comun. Faltando una disciplina general que enfrene á todos y á cada uno, surge la contradiccion, robustécense en ésta las parcialidades, y el individuo se vigoriza tanto como se enflaquece el sentimiento de colectividad. Individualismo y misticismo exagerados, pero inevitables y lógicos, hijos de la necesidad; hé aquí los dos elementos que preparan el estado moral de los elementos de los siglos IX, X y XI, que son, prudentemente discurriendo, aquellos que se muestran más olvidados y distantes del espíritu clásico. Si en algun momento de la historia moderna se nota, con efecto, una manifiesta separacion del ideal antiguo, es en ese período de 300 años, donde, como hemos de probar, el concepto clásico preséntase con tales arreos, que es por demás curioso el reconocerle.

III.

Durante los cuatro primeros siglos de la Era moderna la vida antigua domina en todo el mundo romano (1). Llega el quinto, y aunque Constantino abraza el cristianismo y éste comienza á figurar como religion del Imperio, la ido-

(1) En la esfera del arte pertenecen á los siglos II y III, segun el docto May, los códices miniados de las bibliotecas Ambrosiana de Milán y Vaticana, conteniendo la *Iliada* y la *Eneida*.

latría continúa en las costumbres y sus testimonios se manifiestan por todos lados. La Iglesia, imposibilitada de sustituir una sociedad con otra, procura trasformar la pagana, y para ello comienza por trasformar tambien sus templos, los objetos de su culto, sus sentimientos y prácticas, adaptándolas bajo nuevo sentido, á la liturgia evangélica.

Con Constantino no subió al poder la intolerancia. Aunque cristiano respetaba, en parte, el politeismo. Sucédenle Teodosio y Honorio y con ellos comienza á manifestarse cierto espíritu de intolerancia. Ciérranse por regla general los templos, otros se destruyen ó á lo ménos se mutilan, rómpense las estatuas y los sacerdotes paganos suelen ser mal mirados. Todo lo que el paganismo reverenciaba es ahora objeto de desprecio, y hay provincias donde el fanatismo llega á cometer excesos incalificables. La célebre biblioteca de Alejandría, archivo privilegiado de la ciencia y la literatura clásicas, es presa de las llamas que enciende el fanatismo de los neófitos (1). Mayor habria sido el estrago, si ilustrados sacerdotes no hubieran, en más de un caso, salvado los edificios de su ruina, colocándolos bajo la tutela de algun simulacro del nuevo credo.

El clasicismo, sin embargo, brotaba del seno de la vida social, era la atmósfera que respiraba el cristiano. Habian penetrado sus raíces demasiado en la humana naturaleza, para que fuera dado extirparlas fácilmente. Roma señalábase por la tolerancia. En los comienzos del siglo VI, Teodorico, un bárbaro, un godo, domina en Italia. Enamorado de lo antiguo procura conservarlo, y lo mismo atiende al prestigio de las leyes romanas que al fomento de las artes, con el sentido clásico, como le es dado comprenderlo. Aunque arriano, el catolicismo romano halló ante él respetos y proteccion, y cediendo á sus más íntimas propensiones abandonó la ruda armadura gótica para ceñir la toga romana con sus propios atavíos. Así testificaria Teodorico lo gratuito de las afirmaciones en cuanto tienen de absolutas, que tocante á la desapoderada ferocidad de que hicieron alarde los hombres del Norte ó del Asia, cuando penetraron en el Imperio, han sustentado en ulteriores siglos los historiadores.

Ni se contentó Teodorico con mostrarse pública y personalmente encariñado con la antigüedad romana. A su sombra pareció como excitarse un conato de renacimiento ó restauracion. Boecio, descendiente de una familia patricia, educado durante su juventud en Aténas, donde no se habia extinguido el gusto por la filosofía, mereció al regresar á Roma, su patria, ser elegido para el cargo consular. La religion de Cristo, indiferente hasta cierto punto á la política, no habia procurado la abrogacion de los antiguos cargos y dignidades. El mismo sucesor de San Pedro se denominaba Pontífice. Gozaba Boecio tal fama de sabiduría y discrecion, que conceptuándosele el primer ciudadano de Roma, fué designado para arengar á Teodorico cuando éste compareció ante el Senado.

Prendado quedó el jefe godo de la elocuencia y maneras de Boecio, que desde aquel suceso se convirtió en su favorito. Habia Boecio traducido elegantemente al latin, las obras de Platon, Aristóteles, Arquímedes y Euclides, y su reputacion como conocedor de la literatura y de la filosofía clásica, fué un nuevo título que ante los ojos del bárbaro le recomendaba. Ni era tan singular ni aislada como pudiera sospecharse, la actitud y significacion de Boecio, ni el concepto que nos ocupa. En él se armonizaban el ciudadano de Roma, segun la tradicion, y el cristiano, como pedia la suavidad de carácter y la rigidez en la virtud, propias de los verdaderos creyentes. Y al lado de Boecio distinguíase su familia, señalada tambien como modelo, en el doble sentido de la ilustracion y la virtud. Sinmaco, suegro de Boecio, habia ocupado los más altos puestos en la administracion pública, era el tipo del patricio romano y el amante más sincero de las letras y la filosofía. Proba su hija sobre hacer voto de virginidad, mostrábase discreta y con delicados gustos literarios en sus epístolas á San Fulgencio, mientras Elpis, primera mujer de Boecio, se señaló en la poesía latina, escribiendo himnos populares.

En cuanto á Boecio, los afanes de su posicion eminente, no resfriaron las aficiones doctas. Cuando no trabajaba sus *Comentarios* á Aristóteles, consagrábase á defender la ortodoxia contra Nestorio, Eutiquio y Arrio, y en los momentos precisos en que la ceguedad de las luchas religiosas dictaba su muerte, recibíala Boecio con resignacion estóica, poniendo remate á la «Consolacion de la filosofía,» donde el platonismo se cubria con el manto de la ortodoxia.

Ni es sólo el testimonio de Boecio el único que nos demuestra hasta qué grado el sentimiento dè la antigüedad clásica era respetado por los cristianos, ya pertenecieran á la disidencia arriana ó á la ortodoxia. Las escuelas públicas donde se enseñaba la gramática latina, la elocuencia y el derecho romano, continuaban abiertas en muchos puntos

(1) Pablo Orosio es quien lo afirma, descargando así á Omar de la culpa que se le ha achacado. Véase *Pauli Orosii presbyterii Hispani adversus Paganos historiarum libri septem.*

del Imperio, especialmente en Italia, cuyas ciudades mostraban su admiracion y su agradecimiento á Teodorico erigiéndole monumentos, segun el patron de los levantados en pasadas centurias á los Césares.

Grave error argüiria el figurarse que en estos auditorios dominaba el sentido religioso. Antes bien eran teatros abiertos á las enseñanzas profanas. En aquellas áulas privaba la retórica clásica. Testimonios coetáneos dícennos que entre los temas oratorios figuraban las acostumbradas imprecaciones de Tétis ante los despojos de Aquiles, los lamentos de Menelao contemplando el incendio de Troya, la arenga del guerrero hazañoso que pide en recompensa la mano de una Vestal. ¿Ni cómo habia de suceder otra cosa, cuando áun no habia cesado la costumbre de las lecturas públicas, donde los poetas recitaban sus propios versos ó los de la antigüedad greco-romana, obteniendo el premio de los generales aplausos (1)?

Si Boecio con sus escritos fué uno de los más famosos instituidores de la nueva Edad, echando con ellos los cimientos de toda la filosofía escolástica y reanudando por este medio la tradicion científica de todos los siglos; Cassiodoro, ministro y consejero de Teodorico y de sus inmediatos sucesores, mostró el celo más ardiente en la restauracion del clasicismo y por la propagacion de las luces. En los documentos cancillerescos por él redactados, Roma era titulada, segun los gustos de la antigüedad, y en su célebre tratado de *Institutiones divinas y humanas* consagrado á sistematizar el estudio de la teología, no vacilaba en recomendar estrechamente el de las letras profanas, necesarias para la explicacion de los sagrados textos. Consagrando, por tal modo, una parte de su libro á las siete artes liberales, salvaba el porvenir del clasicismo, que con la teología constituiria la base de toda enseñanza en lo futuro.

No hay que dudarlo. En aquella sazon la literatura como el arte de la sociedad cristiana, participaban todavía en gran escala, de los elementos pagánicos. Asociábase la mitología en los sarcófagos de los fieles á los símbolos católicos, como se asociaba en las costumbres: las pinturas emblemáticas solian tomar sus símbolos del politeismo, y no era extraño que en la cátedra evangélica resonara la palabra sacerdotal pidiendo sus símiles á la fábula griega para dar relieve y color á la tropología. El papa Symmaco (498) hacía fabricar nuevos santuarios, pero respetando las costumbres paganas, disponia en ellos baños y fuentes para uso de los concurrentes, siguiendo la práctica establecida por San Hilario durante su pontificado.

Semejante procedimiento nos revela el verdadero estado de la sociedad pagano-cristiana. Confundíanse en ella los recuerdos idólatras y las prácticas cristianas, sin que fuera posible separar en absoluto las unas de las otras. Durante los disturbios del comedio del siglo VI, cuando Roma es víctima de las guerras civiles, y contempla hoy á los godos arrancando el plomo que cubria la techumbre de los templos y el hierro que retenia las piedras de los teatros, mañana á los bizantinos arrojando en el Tíber las estátuas del mausoleo de Adriano, no cesaba el Senado de celebrar los antiguos juegos ecuestres, rindiendo así tributo á las costumbres clásicas. Grande era el incremento de la religion cristiana, y sin embargo en Roma, en 549, segun testimonios autorizados se veia aún la famosa estatua de Jano en su templo, y en un arsenal, sobre una de las márgenes del Tíber, la nave tradicional de Eneas, con la dotacion de sus remos.

Ni entregando á las llamas Gregorio el Grande durante su Pontificado (590-604) la biblioteca palatina de Augusto (2), conseguia otra cosa sino desmentir con un hecho aislado, que tal vez engendraria algun exceso, su conocida prudencia. El ejemplo de Boecio, tan cercano, el del poeta coetáneo Arator, «conde de los domésticos» reinando Atalarico, despues sacerdote, y á quien sus aficiones clásicas hacian llamar el «Ciceron de la Liguria» por boca de Cassiodoro, nos hacen sospechar que la mezcla de paganismo y cristianismo en aquellos dias era harto alarmante para los intereses de la Iglesia. No nos extraña, pues, por más que sea de deplorar, el hecho atribuido á Gregorio el Grande, que creyó elevarse á la altura de su cargo, empeñándose en restaurar y purificar la menoscabada disciplina de la Iglesia. Cuando todavía los emperadores hablaban de su *divinidad*, no debia sorprender que un celo legítimo, aunque descarriado y poco eficaz en sus actos, resolviese aniquilar los testimonios de la idolatría en su forma literaria. Segun Fortunato, las lecturas públicas no habian terminado. Con los versos de la *Eneida* resonaba el Foro de Trajano, y el mismo monje mostrábase por mitad ferviente adorador de la forma y de los tipos clásicos, y de las doctrinas evangélicas.

(1) Véase á Ozanam para mayores detalles.

(2) Así lo afirma Juan de Salisbury, obispo de Chartres, autor del siglo XII.

Adestrado en las escuelas de Rávena, Fortunato visitó los santuarios de Occidente, señalándose en todas partes por su ciencia y deteniéndose al cabo en Poitiers, donde fué el propagador de la literatura greco-romana. Respira en sus versos el genio de la antigüedad, y cantando las nupcias del merovingio Sigeberto y de Brunehaut, no vacila en hacer bajar del cielo á Vénus y Cupido para que las embellezcan. Abundan en sus composiciones los recuerdos, alusiones y la erudicion pagana, en una proporcion que no es fácil comprender sin conocerlas. Fortunato bajo del sayal encubre un corazon ardiente, abierto á todos los sentimientos y pasiones enérgicas, una inteligencia capaz de los mayores entusiasmos.

Los merovingios, como todos los demás jefes de pueblos ó tropas bárbaras, sentian sobre el ánimo el peso de la majestad cesárea, hasta el punto de no excusar esfuerzo para imitarla y reproducirla, en el círculo de su respectiva influencia. Y es natural que con la pompa y los hábitos imperiales se introdujera y propagara el gusto por la literatura. Childeberto, que se envanecia de saber el latin, hacíase retratar en sitio público con la toga romana y un libro; Chariberto diseminaba en sus escritos todas las flores de la retórica; Chilperico pulsaba la lira, entonando á su compás sus propios versos; y siguiendo estos ejemplos, los magnates se declaraban á su vez partidarios de las luces, cuyo foco se buscaba constantemente en los libros de la antigüedad.

Justo es recordar tambien en esta rápida enumeracion, el nombre de Virgilio Maron, otro docto gramático, del ciclo de Fortunato, alma de la Escuela de Tolosa, donde el clasicismo no se mantuvo en límites prudentes, sino que llegó hasta el delirio, convirtiéndose en pestilencia culterana, con eco eficaz en las costumbres. Anticipándose á aquella otra ridícula manía de latinizar sus nombres, tan comun entre los doctos del Renacimiento, los gramáticos del Mediodía de Francia se hacen llamar Homero, Caton, Terencio, Ciceron, Lucano, y tal boga alcanza Virgilio, que, especialmente entre la gente de iglesia, numerosos son los que lo llevan. Aun malgastando un tiempo precioso en estériles disputas de gramática ó de retórica, la Escuela tolosana prestó grandes servicios á las luces en Occidente, entregándose con verdadero entusiasmo á los ejercicios intelectuales. Y gracias á su diligencia y perspicacia, poseemos un testimonio concluyente de cuál era el criterio de la Iglesia, por lo ménos en las Galias, tocante á los libros paganos. En las disputas filosóficas que se suscitan, Virgilio Maron adopta el partido cristiano, pero á la vez ensalza el que la Iglesia, respetando los autores clásicos, procure conservarlos separados de los cristianos. «Porque, notando, dice, que los hombres nutridos en los estudios liberales y en las letras mundanas, al convertirse al cristianismo, necesitaban conservar los hábitos estudiosos; considerando á la vez que no habia derecho á separarlos de las tareas científicas á que se hallaban acostumbrados; y por último, que los hombres elocuentes servirian á la Iglesia comentando los libros divinos, si al convertirse perseveraban en la ciencia de la elocuencia; los doctores cristianos habian decidido, con prudencia, que hubiera dos bibliotecas: una para los libros de filosofía cristiana; otra para los escritos de los gentiles; temiendo que si se les confundia no hubiera modo de distinguir entre lo puro y lo manchado» (1).

La inclinacion de los visigodos, que señorean lo mejor de la Península Ibérica, hácia las cosas clásicas, es demasiado notoria entre nosotros, para que nos detengamos en precisarla. Isidoro hispalense, que personifica la ciencia y la literatura de aquella monarquía, muéstranos en sus escritos sus profundos conocimientos en las letras griegas y romanas. La España visigoda oscila entre Bizancio y Roma; pero el culto de la antigüedad no decae nunca en manos de los que rigen sus destinos.

Dentro de aquel mismo siglo VII, que ilustraba con otro San Isidoro, conquistaba la admiracion de los pueblos el apóstol de la Irlanda, Colomban, instituidor de varios monasterios en el continente, y entre ellos el afamado de Bobbio en Italia. En Colomban nivelábase la mucha doctrina académica con la austera severidad de los sentimientos religiosos. Nada tan rígido como su regla monástica, nada tan ardiente como su ascética predicacion; y sin embargo, Colomban en sus poesías muéstrasenos algo más que aficionado á los tropos de la mitología y á los remedos de la fábula. Casi al borde de la tumba escribe versos adónicos donde aparece como inspiradora «Safo, la gran reina de los lesbios.» En el curso de ellos recuerda la expedicion de los Argonautas, el juicio de Páris, la quema de Troya, las metamórfosis de Júpiter, el collar de oro que inclina á la infiel esposa de Amphiaraus á deshacerse de su marido, la venta del cuerpo del hijo de Príamo á Aquiles, y hasta las puertas de Pluton.

(1) Véase Ozanam

Colomban y sus compañeros y discípulos, introducen en sus monasterios las letras profanas, sin perjuicio de atenerse á la disciplina más extremada, en lo tocante á la religion.

Testimonios peregrinos de aquellos dias dicennos con cuánta ingenuidad se adaptaba el paganismo, en algunos casos, á las necesidades de la liturgia cristiana. En un códice perteneciente al siglo VIII, propio del monasterio de San Millan de la Cogulla, hoy conservado en el archivo de la Academia de la Historia, sobre verse á la Vírgen y á San Juan con túnicas á la romana, figuran el *Sol* y la *Luna*, representados segun el estilo bizantino, por *Apolo* y *Diana* que ostentan antorchas encendidas en las manos.

Mientras esto ocurria en el Occidente, en Roma el arte se trasformaba insensiblemente. La antigua pintura en mosáico era preferida por los cristianos para enriquecer el abside de las iglesias, y tambien el fresco suministraba enseñanzas devotas á lo largo de los muros. Habia el papa Leon tomado una estátua de Júpiter Capitolino para convertirla con las necesarias modificaciones en el simulacro de San Pedro. Antes y despues de este Pontífice se adaptaban las basílicas romanas al culto de Jesucristo sin introducir en ellas considerables modificaciones. Las partes principales se respetaban. El antiguo tribunal se trasformaba en *cathedra*, y en el fondo del edificio, bajo el arco llamado triunfal, se levantó el tabernáculo. Crecia la iconística dominando en ella el tipo gentílico. De las iglesias del Asia Menor, entre cuyos habitantes se conservaban vigorosos los recuerdos y la lengua griega, procedian imágenes de la Vírgen, donde el simulacro aparecia trazado con todos los primores del arte helénico. Bizancio reproducia bajo nuevo sentido, los esplendores artísticos, literarios y fastuosos de la Roma cesárea, y sus artistas labraban al par que estátuas y dípticos litúrgicos, simulacros profanos y todo género de objetos suntuarios.

Dos acontecimientos vinieron, en cierto modo, á poner obstáculos parciales á la fusion progresiva de los elementos clásicos y cristianos. La entrada de los lombardos en Italia y el establecimiento de su dominacion en una parte de ella, durante el siglo VI, trajo en pos de sí, con los estragos naturales á las guerras, un mayor fraccionamiento de la vida social, é influencias contrarias al sentimiento de lo antiguo. No llegaban los lombardos animados del espíritu que resplandecia en los precedentes invasores: con ellos se enseñoreaban de la sociedad ideas contradictorias peculiares al germanismo. En breve plazo vió Italia levantarse nuevos principados, unidos al gobierno central, asentado en Pavía, por los lazos del vasallaje. Contempla el exarcato de Rávena, reducido su poder á la Pentápolis, y Roma no era más que un ducado, donde un alto magistrado representaba nominalmente la autoridad de los emperadores de Constantinopla, y donde de hecho gobernaba el Papa con los senadores. De este modo, entre la poca influencia clásica y las naciones latinizadas, se levantaba el antemural de aquella gente vigorosa, que muy luégo sería secundada en sus designios, por otras no ménos inteligentes.

Suscitó la iconomanía, á su vez, tremenda reaccion contra el clasicismo. Seguramente el creciente vigor con que el espíritu pagano se mostraba en Bizancio, originó que el emperador Leon de Isauria, asaz preocupado de las disputas teológicas y dogmáticas que marcaban el primer período de la Iglesia militante, decretase la destruccion de todas las imágenes del culto, que podian, en su sentir, inclinar á la idolatría. Contrariado en sus mandatos, recurrió á la violencia, y sobre reducir á cenizas los libros clásicos, los cuadros y las medallas con los demás monumentos de la antigüedad, reunidos en la Biblioteca constantinopolitana, dispersó á los doctos que en ella enseñaban las humanidades, é inauguró un período de turbulencias, donde templos y estátuas, dípticos y pergaminos, eran funestamente destruidos. Pero si en las provincias de hecho sometidas al gobierno bizantino, los iconoclastas llevaron la mejor parte, en Italia no sucedió así. Roma se declaró protectora de las imágenes, y acudió con la palabra y la protesta, á que siguió la lucha armada, á oponerse á los decretos imperiales, confirmados por un Concilio.

Duró viva por más de un siglo la querella, nunca despues extinguida, sino bajo diversas formas reproducida, y á su calor la Iglesia latina, si no se puso por el momento de parte de la cultura clásica en todos sus modos, protegió indirectamente su fase artística, siendo el refugio de los pintores y escultores griegos y de los miniaturistas. Cúmplenos, no obstante, reconocer que la iconomanía, grandemente seguida en algunas iglesias occidentales, modificó no poco el arte litúrgico, apartándolo con fuerza, de las fuentes clásicas, para darle un carácter extraño que extremaria la ignorancia, la austeridad ascética y el misticismo.

Tambien podríamos añadir á los hechos contrarios al clasicismo que acabamos de enumerar, las conquistas realizadas á partir del siglo VII por los mahometanos desde la Palestina y el Egipto hasta la Mauritania y la Bética. En breve plazo Damasco, Jerusalem, Antioquía, Alejandría, Cartago, la Sicilia, sintieron su yugo, y la octava centuria comenzaria, viéndolos próximos á señorear la Península Ibérica sin considerable esfuerzo. La Europa debia experi-

mentar grave mudanza bajo la premia de estos acontecimientos. General era la turbacion al concluir el mencionado siglo VIII. Entónces sí que la antigua organizacion y disciplina recibió durísimos embates. Todo cambiaba, todo parecia conspirar para romper la tradicion histórica. En Italia los lombardos, en las Galias la gente franca, en España y en el Oriente los árabes, en Inglaterra los anglo-sajones, se ostentaban mensajeros de novedades y reformas en las ideas y en las relaciones jurídicas de los hombres entre sí, que acrecentaban el fraccionamiento ya reconocido de la vida social.

Aparece entónces Carlo-magno, que recoge la menguada tradicion clásica en sus manos, y auxiliado por el docto Alcuino, asóciala á la idea cristiana para establecerla como base de una nueva evolucion histórica, de donde arrancará el verdadero romantismo. Restaura Carlo-magno los estudios profanos en el sentido antiguo, en todo aquello que manifiestamente no contraría la moral religiosa, y de por mitad germano y latino, dá á su reinado un carácter singular, que la crítica tiene muy presente en sus indagaciones sobre los orígenes de la cultura moderna. No llega, sin embargo, su significacion bajo este concepto, siendo grande, con la que obtiene en la historia en el concepto político. Carlo-magno es el fundador del «Sacro Romano Imperio,» cuyas querellas con el Papado llenan el mundo moderno.

¿Cómo se prepara y qué sucesos facilitan el hecho? Las disidencias entre los emperadores cristianos y la Iglesia romana, el creciente poder de los Pontífices, que, no abandonando la Ciudad eterna, recogen la herencia de la autoridad moral del antiguo poder, el predominio de las tendencias á imitar lo clásico, en las gentes occidentales, con otras causas, no tan generales, entran en la elaboracion de una mudanza que tan profunda influencia obtendrá en los destinos del mundo.

Por muchos años los Pontífices, en sus luchas con Bizancio ó con los príncipes que dominaban la Italia, procuraron conciliarse el amor y el respeto de los jefes francos. A sus instancias, el Senado romano otorgaba á aquellos guerreros, los honores y privilegios del patriciado, y cuando Carlo-magno, favorecido por sus victorias contra germanos y musulmanes, acudia á Roma á recibir la sancion de sus proezas de manos de la Iglesia, ésta, favorecida por él con donaciones territoriales que la elevaban al rango de un poder temporal, induciale á restaurar tambien la institucion del Imperio que, menguada y sin prestigio, arrastraba una existencia mísera en manos de los bizantinos.

Carlo-magno, honrado ya con las prerogativas del patricio y vistiendo el laticlave y la túnica romana, habia dirimido las contiendas entre los ciudadanos con arreglo á las rúbricas cesáreas. De este modo, sus relaciones con Roma crecian prósperamente y con una nueva visita al Pontífice en 799; éste, que se veia perseguido de muerte por émulos domésticos, colocó sobre la cabeza del rey franco, por sorpresa é inopinadamente, segun Eginhart, la corona del Imperio, aclamándole como augusto emperador é inclinándose ante él, segun la usanza antigua.

Por extraño que fuese el acontecimiento y graves sus consecuencias, Bizancio no halló manera de contradecirlo, sino testificando su disgusto y su asombro. Carlo-magno, investido con la púrpura, vióse elevado á la mayor autoridad teórica y práctica de aquellos tiempos, restableciendo en su antiguo sentido jurídico la idea cesárea y pagánica, siquiera se proclamase *sanctæ Dei Ecclesiæ defensor humilisque adjutor*. Aun cuando la forma cesárea aparecia modificada por el contacto del cristianismo, en cuanto á su interna sustancia y disciplina era la misma. El Imperio representaba doctrinalmente el mayor grado de absolutismo político, y si bien Carlo-magno no pudo ó no quiso prescindir de ciertas libertades propias de la gente germánica, el hecho de su coronacion como sucesor de los Césares de Roma, alentaria muy luégo, aquellas doctrinas sustentadas por los legistas, donde en odio á la supremacía papal se creaba otra manera de gobierno, sustancialmente contraria al progreso de las instituciones románticas y á la humana dignidad.

A partir del reinado de Carlo-magno, la division entre el Occidente y el Oriente se hace más potente. Dificúltanse las relaciones, crecen los obstáculos, el fraccionamiento social moral y político continúa, y las luces, á pesar de los favores que del Emperador merecieran, se miran reducidas á más estrecho círculo y áun desvirtuadas y pervertidas. Redúcese la vida colectiva á su mínima expresion; sólo se dilata segura entre los muros de los monasterios, que enseñaran el camino de la ghilda y la confrería puramente secular. Nótase en el mundo occidental que no lucha contra extrañas y funestas invasiones una exaltacion del sentimiento religioso, que trocándose en misticismo, enerva y relaja cuando no arrastra á peligrosas obras.

Crece el misticismo y la teología todo lo que la ciencia de la naturaleza y del hombre disminuye. Engloba la religion las múltiples direcciones de la vida, y todo es pálido, mísero y deleznable ante sus eternas riquezas y bienaventuranzas. El progreso de las instituciones románticas no reconoce límites. En breve plazo la Europa se cubre de

principados, feudos, siervos, ciudades libres, gremios, ghildas, castillos, abadías y hermandades. El individualismo germánico se sobrepone á todos los recuerdos clásicos. Ni éstos han desaparecido, pero (¡extraño fenómeno!) el clasicismo se ha ataviado con los arreos del dia, y en su disfraz ha perdido tambien el espíritu que le distinguiera.

Jáctanse las naciones occidentales de tener por antecesores á griegos y romanos, y en su patriótico entusiasmo, adaptan á la historia propia, episodios y personajes de la leyenda homérica ó virgiliana. De Troya y de Roma, de Eneas, de Príamo y de Antenor proceden los pueblos occidentales, por tal modo, entroncados en el árbol secular de la gente clásica.

El clasicismo, disfrazado con horribles mutilaciones, obtenido no en fuentes primitivas, sino en falsos cronicones, alimenta la credulidad de doctos y muchedumbres, mientras la vida de la guerra y de las desconfianzas mútuas reduce á estrecho círculo el estudio y las letras, que sólo en cuanto favorecen la teología y el ascetismo hallan asilo en los cláustros. Acomódase la estética á las necesidades sociales, y si hemos de juzgar de ella por los testimonios contenidos en los Códices de las iglesias y monasterios, puede afirmarse que es ajena por completo al sentimiento de la naturaleza, y que simbólica unas veces, emblemática otras, sólo cuida de la expresion que acentúa con una energía no conocida de los antiguos. Durante aquel eclipse se verifica la trasformacion del arte.

Roma no cesa en su protectorado de las tradiciones clásicas. Silvestre II ó sea Gerbert, de orígen francés, habia recogido la más alta enseñanza que podia dispensarse en los monasterios españoles, considerados en el siglo x como los más doctos de la cristiandad. Demás de las matemáticas y de la astronomía, Gerbert se señaló como fuente en la gramática y la elocuencia, alardeando constantemente de su familiaridad con los escritos de Ciceron y de los poetas latinos. Obispo todavía defendió el conocimiento de la lógica que se enseñaba por la *Introduccion* en Porfirio y el *Organum* de Aristóteles, empeño que contrastaba con la negligencia de otros prelados que consentian el doble mal de que muchos abades no supiesen ni áun leer, y que los sacerdotes no comprendieran ni el latin de las oraciones litúrgicas.

Tan arruinada se hallaba la enseñanza en algunas diócesis, cuanto que se habia convertido en un bárbaro ejercicio, del que procuraban hurtarse los alumnos, ó en ocasion de repugnantes abusos, asqueroso recuerdo de las liviandades griegas y romanas, que desmoralizaban á la juventud. Procuró Gerbert en el radio de su influencia, dar dignidad al profesorado y levantar el estudio de las humanidades. Sacerdote y obispo, no vacilaba en otorgar á la retórica un crédito que debió parecer extrañado en aquellos dias, acudiendo á corroborar sus cláusulas y á fortalecer el gusto, con la explicacion y el comento de selectos pasajes de las obras de Virgilio, Horacio, Terencio, Stacio, Juvenal, Persio y Lucano. Verdad es que semejante audacia no era comun. No gozaban de gran estima en el siglo x los poetas latinos. Cincuenta años despues, su conducta habria sido fuertemente censurada. El rígido Hildebrando, ocupando la silla pontificia en el comedio de la última centuria, mandaba quemar un Tito Livio y castigaba á un arzobispo que comentó la gramática. «La misma boca, decia aquel genio belicoso y áspero, no puede pronunciar el nombre de Júpiter y el de Cristo.»

Cuando Gerbert ocupaba esa misma silla, era mayor la tolerancia, aunque no faltaba ya quien llamase á Virgilio maestro de error y de corrupcion, calificando su poesía de lujuriosa. Pero Gerbert se hallaba imbuido en las aficiones clásicas, y no era fácil que cambiara de temperamento. Siendo obispo encabezaba una carta al Emperador con esta rúbrica, cortada en la norma clásica: «A su Señor Othon, César siempre augusto, Gerberto, libre en otro tiempo.» En otra ocasion debió escribir un epitafio para la sepultura del César Lotario. La composicion respiraba clasicismo. «Se reunieron los mayores, decia, para rendirle tributo; todos los hombres honrados le respetaban. De sangre cesárea, César Lotario, objeto de nuestro dolor, nos abandonó el segundo dia del terrible Marte, á quien personificaba con la púrpura.»

No vacilaba Gerbert en llamar divinos á los príncipes de la tierra, y en censurar duramente la ignorancia del sacerdocio romano. Una vez pontífice, extremó sus conatos en devolver á Roma su antiguo esplendor, haciéndola centro de toda vida intelectual y política, protegiendo las letras clásicas, la filosofía y la ciencia. Auxiliado por su discípulo Othon III, que se estableció en Roma, recibiendo honores verdaderamente idolátricos, consiguió no restaurar el antiguo imperio, que esto no era posible, sí ofrecer durante algunos años, el espectáculo de una corte donde la pompa teatral y la etiqueta palatina de los bizantinos fueron extremadas hasta lo ridículo. Para realizar estos planes creáronse magistrados á la antigua, y se planteó un hábil organismo político; pero el edificio vino al suelo no bien descendió al sepulcro su arquitecto. No puede desconocerse, á pesar de todo, que la influencia de Gerbert en el órden intelectual, fué grande, retardando la oscura noche que muy luégo cubriria la Europa.

IV.

Por espacio de tres centurias la Europa romanizada trabajó en la obra de disgregacion que se denomina feudalismo. Al concluir aquel plazo, esto es, al terminar el siglo x, la latinidad se encontraba infeudada. Fué aquel momento histórico el período en que la Europa estuvo más distante de la tradicion centralista del antiguo imperio. Si algun asomo existia en Europa de una autoridad comun, era el que Roma espiritual representaba. Pero el sentimiento de respeto no se nivelaba con la igualdad en la disciplina. Aun cuando animada la Iglesia con el poderoso rayo de las excomuniones, sus fallos no eran siempre eficaces, no llegaban oportunamente, ó la naturaleza de los hechos los hacía impertinentes. En las postrimerías del siglo, la creencia de que el fin del mundo se aproximaba, hubo de aumentar las causas de turbacion, las nieblas intelectuales y la relajacion moral. Puesto que la vida se concluye, decian unos, gocemos de ella con frenético delirio, á un lado dejando escrúpulos y consideraciones. Vamos á perecer, de nada han de servirnos riquezas, honores y venturas; recojámonos, exclamaban otros, en la quietud del cláustro, y preparémonos allí para el inevitable trance. En uno y otro, el resultado final práctico será el mismo: abandono del deber individual y colectivo y desmoronamiento del edificio de la civilizacion. Tanto le perjudicaban las turbas disolutas, que insultando el poder y la decencia, se manchaban con los vicios más asquerosos, como los que, víctimas de la pusilanimidad ó de un exceso de piedad, se aniquilaban en los abismos del ascetismo.

Pasó la medrosa fecha y el mundo no se arruinó. El despertar de aquel dia no debió tener igual en los fastos del júbilo. Levantóse la Europa de su postracion como un convaleciente vigoroso que recobra de repente sus fuerzas; sacudió el polvo de los sepulcros que á medias la cubria, aspiró á grandes tragos la vida y se lanzó confiada en el camino de la actividad. A las precedentes agonías sucedieron trasportes de bienandanza. La Iglesia utilizó aquella reaccion en beneficio de las costumbres y de la moral religiosa, y la Europa, respondiendo á su voz, díjose pronta á segundar sus propósitos.

Multiplicáronse las fundaciones piadosas, los donativos en especie á los institutos monásticos y á las iglesias, las prerogativas é inmunidades otorgadas á los mismos, y las romerías, las mandas y en general las obras de piedad, que á menudo traducíanse por actos de voluntario sometimiento á la ya poderosa autoridad de la Iglesia, colectivamente considerada, ó en la individualidad de sus ministros. A la independencia de los señores feudales, siguió la de las iglesias, obispos, abades y conventos, y tambien la de las comunidades urbanas ó ciudades y villas aforadas y libres. Hubo entónces un exceso funesto de individualismo. Los elementos acumulados dieron su resultado. La Europa entera apareció armada, dispuesta á la lucha. Fuera del radio de los monasterios y de las iglesias, declaradas inviolables y convertidas en asilos, no habia otro derecho que el de la fuerza. La guerra pasó á ser, por una concurrencia de causas inevitables, el estado normal de la sociedad. Era el punto culminante de la crísis histórica que venía preparándose desde la conversion de Constantino al Evangelio, y desde el establecimiento definitivo de germanos y asiáticos en el territorio romanizado. Acudió la Iglesia, con alto sentido social y humano, á remediar la crudeza del mal, instituyendo la «Tregua de Dios,» que durante ciertos períodos del año prohibia, en absoluto, toda funcion bélica; pero las querellas de la misma Iglesia con los emperadores, las incursiones de los sarracenos en Italia, sus luchas en la Península Ibérica, así como las pretensiones de los bizantinos en Italia, donde siempre habian conservado restos de poder, eran hechos que disminuian por sí solos, la eficacia de tan laudables acuerdos.

Durante todo el siglo xi, la crísis social del latinismo se prolonga, y vienen á extender sus estragos, de una parte, las incursiones de los normandos; de la otra, las guerras de las dinastías y de las investiduras. Surge en medio de aquel desentonado vocerío, donde se atropella la razon, un grito de agonía: es la cristiandad, que alarmada ante los progresos del islamismo, invita á los fuertes á deponer sus querellas y á correr á salvar del yugo mahometano, los más venerandos monumentos de la piedad cristiana. Jerusalem gime bajo el poder agareno: los cruzados volarán á rescatarlo. No ha terminado el siglo cuando la primera expedicion, dirigida por Roberto, duque de Normandía, y Estéban, conde de Blois, cruza por Roma para embarcarse en las costas del Adriático. Aquel espectáculo conmueve á los pueblos. El sentimiento religioso se inflama. En España, los sarracenos pierden terreno á

medida que crecen los pequeños reinos cristianos. Las Repúblicas italianas, en desarrollo, indican ya el porvenir brillante que la suerte asegura á cierto número de ellas. Las bellas artes y sus derivaciones suntuarias, despiertan de un largo sueño. El contacto con los árabes ha refrescado la fantasía, suministrándola nuevos elementos de belleza decorativa. El renacimiento de los gérmenes intelectuales esparcidos por Europa, es visible. Sigue la arquitectura por ignotos caminos, y se asocia de nuevo la escultura y el fresco. Nace una nueva música con Guido de Arezzo, y el arte de los copistas é imagineros se levanta á medros considerables. Las lenguas romanas se organizan y determinan, y comienza cada pueblo á expresar su genio particular, mediante creaciones poéticas, que muy luégo constituirán el fondo de las respectivas literaturas.

No se extingue, como hemos afirmado, por esto la tradicion clásica. Las troveras, minnesingers y trovadores, la respetan y reverencian. En la corte anglo-normanda de los Plantagenetos se cultiva con ardor, aunque ateniéndose á textos, cuando no falsos, sospechosos, la literatura greco-romana. Anglo-sajones, franceses y alemanes, imbuidos en el error de que descienden de héroes griegos y romanos, consideran como episodios de la historia nacional las narraciones fabuloso-legendarias de los poetas de la antigüedad. Recorre la absurda doctrina la Europa, y llega hasta ingerirse en las supersticiones de la mitología escandinava. Y el efecto remoto de esta influencia greco-latina es evidente: la muerte del carácter local, la desnacionalizacion, el nivelamiento en la tradicion clásica. Atentos los cronistas á satisfacer el amor propio de príncipes y pueblos, inventan genealogías que los llevan hasta las familias bíblicas y troyanas, y en sus discursos, recuérdanles su procedencia, excitándoles á imitar á sus mayores en el corazon magnánimo y en el ánimo levantado y generoso. Al calor de tales ejemplos se enardece el valor y crece la pasion de aventuras: despiértase el sentimiento caballeresco, que apoyándose en la religion, el honor y la verdad, prepárase á asombrar al mundo con sus proezas, suscitando una rica literatura donde los pueblos fijaran ingénuamente los rasgos de su fisonomía.

Así se exalta la cultura romántica en el Occidente; pero á la vez en Italia renace con brios desusados el sentimiento de lo antiguo. Los Papas, de reforma en reforma, han llegado á abolir las instituciones patricias de la Ciudad eterna. Toda la antigua organizacion municipal y patricia ha desaparecido: Roma con sus grandezas, está representada por un mísero prefecto, que figura al pié del sólio pontificio. Comedia el siglo cuando aparece un atrevido reformador. Arnaldo de Brescia, sobre anatematizar con lengua acerada y austero temperamento las ambiciones y flaquezas del clero y sus liviandades, muéstrase devoto discípulo de la filosofía que le ha enseñado Abelardo y de las instituciones republicanas.

Quebrantada Roma por los bandos civiles, herida en su amor propio por los municipios de Túsculum y Tíbur, á quienes apoya el Pontífice, llega un momento en que la cólera popular se extrema. Acude en tumulto la muchedumbre al Capitolio (1143), y allí, tomando por pretexto, las contemplaciones que Inocencio II usa con los tiburtinos, restablece el Senado y segundada por la clase nobiliaria, elige un patricio que ejerza la autoridad temporal, en reemplazo del prefecto en quien la delegaban los Pontífices. Restablécese entónces el antiguo lema de *Senatus populusque romanus*, y al ruido que produce aquella revolucion, acude Arnaldo de Brescia, que constituyéndose en tribuno del pueblo, intenta resucitar con sus discursos clásicos, los recuerdos entusiastas de los Catones y los Gracos.

Con diversas vicisitudes vivió la república romana algunos años. Condenado á muerte es al cabo, y por aquellos aniquilado Arnaldo de Brescia. Habiendo el Pontífice hecho causa comun con el emperador Federico Barbarroja, encamínase éste á la Ciudad eterna con el fin de restablecer el poder de la Santa Sede. Ofrecieron los patricios romanos al Emperador la corona á condicion de que los libertaria de la clerecía, y que restableciendo el Senado y el órden ecuestre, tornaria á Roma el imperio del orbe y su antiguo esplendor. Oyó el César con desdeñoso entrecejo la oferta, y despreciándola, entraron sus tropas en Roma, guiándolas Adriano IV, de orígen inglés, que ocupaba la silla apostólica. De manos del Papa recibió Federico la espada, el cetro y la corona del Imperio, excitando la cólera de los romanos, que ante tan sangriento insulto corrieron á las armas.

Venciólos el número de los alemanes, no el valor, y destrozados, resignáronse á su mísera suerte. El Papado, sin embargo, se habia divorciado el respeto y el cariño del pueblo y de la nobleza, viéndose obligado á residir constantemente fuera de la ciudad, naciendo, por tal modo, los dos bandos políticos que dividieran la Italia por siglos con los nombres de Guelfos y Gibelinos, ó sean amigos y antagonistas de la Soberanía temporal de los Pontífices.

El progreso de las cruzadas sigue con diversas alternativas. Pronto se tocaron en el Occidente los efectos de aquel movimiento hácia las regiones orientales. Un hallazgo, el de las Pandectas de Justiniano, despierta el ánimo entor-

nado de los legistas, y les hace sospechar las ventajas de una legislacion uniforme que ponga término á la foral por que se rige casi todo el Occidente. Renace la idea clásica bajo nuevo concepto; el cesarismo, la centralizacion administrativa y política, la cancillería, las prácticas jurídicas con su terrible absolutismo, se dibujan en el horizonte de la Europa latina. El anhelo de las luces es cada dia mayor. Los conventos no satisfacen, se necesitan centros más independientes y accesibles. Entónces nacen las Universidades y las escuelas de derecho, plantel de doctores que muy luégo declararan cruda oposicion al romantismo.

Tambien el arte dá un paso más, llevando de la mano la literatura. Fabrícanse magníficas catedrales, respondiendo en cada país, á los gustos más dominantes, si bien hay un nexo comun que las liga: el sentimiento estético en arquitectura se pronuncia mayormente por la forma ojival, que parece adaptarse sin esfuerzo, á la expresion del cristiano misticismo. Ni ha concluido la tradicion artística antigua: cuando Venecia resuelve enriquecer su famoso San Márcos, pide á Constantinopla maestros entendidos en la musivaria que cubran las paredes con obras selectas, y tambien de las comarcas bizantinas acuden á las márgenes del Adriático artistas ingeniosos que labran aquellas Madonas singulares, producto de la iconística cristiana retenida en el círculo del arcaismo. Cultivábase en Roma el fresco y á esta época corresponden los que embellecian el ábside del oratorio de San Nicolás y los muros de sus contíguas estancias, donde figuraban episodios de las controversias entre la Iglesia, los disidentes y el Imperio.

Asócianse en estos monumentos, en proporcion muy distinta, los recuerdos clásicos, grandemente modificados en sucesivas evoluciones y los elementos puramente románticos, pero donde la justa posicion aparece más ingeniosa, es en la literatura. La leyenda troyana inspira diversas composiciones métricas que ejercen honda influencia en la poesía de los siglos XIII y XIV y que esparcen con nueva energía los recuerdos clásicos por Europa. Desde que en el siglo XI un monje francés del convento de Fleury, llamado Bernardo, compuso su *Excidio Trojae*, las obras de este género se fueron repitiendo bajo diversas formas. Mas ninguno de aquellos poemas alcanzó la fama y el desarrollo que el *Roman de Troya*, vasta creacion del trovera anglo-normando de la corte de Enrique II Plantageneto, Benito de Santa Mora.

El *Roman de Troya* llegó á ser la Iliada de la Edad-media. Ni quiere esto suponer que Homero no fuera conocido hasta el siglo XI en que se escribió aquella epopeya. Tanto Homero como Virgilio, con los demás clásicos, eran conocidos con mayor ó menor profundidad, de los doctos en las anteriores centurias. Homero figuraba en las Crónicas como un término cronológico semejante á Moisés, y solia citársele en parangon con David ó Salomon. En materia de gramática los más exigentes se apoyaban en su autoridad. Tambien su nombre figura en las Canciones de gesta, juntamente con el de Virgilio, siendo entre estos ejemplos notables los que se encuentran en la *Chanson de Roland* y en el *Roman de la Rose*.

En la primera se lee:

«Ço est l'amirail le viel d'antiquitet,
Tut survesquit é Virgile é Omer.» (v. 2.615.)

En el segundo se hallan estos versos:

D'Omer ne te souvient
Puisque tu l'as estudié
Mais tu l'as ce semble oublié. (v. 6.800.)

Tiénese además por cierto que los siglos medios gozaron traducciones latinas más ó ménos fieles y completas de las obras homéricas, pero tambien se sospecha que la mayoría de los que citaban el nombre de Homero y lo analizaban no lo conocian directamente, ni áun lo habian leido.

Dejando á un lado los problemas literarios y críticos que naturalmente se presentan con este motivo, bástanos reconocer el hecho de que la tradicion clásica, si bien menguó en algunos períodos arruinándose y oscureciéndose parcialmente, no por esto hubo de extinguirse del todo, áun en los siglos más distantes, del espíritu greco-romano y cesarista. A partir de la primera cruzada, el clasicismo cobra un vuelo progresivo que ya no habrá de debilitarse. En dos conceptos aquellas expediciones excitan las aficiones literarias en el sentido propuesto: primero, refrescando con la visita de los sitios clásicos los recuerdos que á ellos se referian; segundo, recibiendo el influjo directo de la corte

bizantina, donde las letras antiguas seguian en gran predicamento. La hija de un Emperador, Ana Comnéno, escribe sobre los francos, y sobre anatematizar la rudeza de Roberto de Normandía, compárale á Aquiles, al ensalzar el acento de su voz poderosa.

No llegan por su parte, los latinos á Bizancio menesterosos de toda erudicion. Los hay que se precian de conocer los vates de la antigüedad y de llevar consigo sus obras. Un menestral refiere cómo dejó su *Biblia* en un punto y su *Virgilio* en otro.

Al regresar los cruzados traian consigo el espíritu del Oriente, donde las reminiscencias clásicas obtenian tan considerable participacion. Ni con esto sucedia otra cosa sino que robustecieran con nuevo caudal las ya poderosas corrientes del clasicismo. La ciencia con Santo Tomás, sus discípulos y Egidio de Roma, tomaria visiblemente, en la parte referente al gobierno y á la policía de las naciones, el rumbo del cesarismo: los legistas, confortados por las doctrinas de la filosófica neoplatónica ó aristotélica, en su conato de atajar la invasion del derecho canónico, fijaríanse muy luégo, en las tradiciones jurídicas del Imperio, que autorizaban los Códigos de Teodosio y Justiniano, para hacerlos prevalecer contra el derecho romántico.

Tres ciclos comprende la poesía de las naciones románticas: el ciclo carolingio, donde dominan los cantares de gesta; el ciclo breton, cuyos héroes principales son Arturo, Merlin, Lancelote, Tristan y Perceval, héroes legendarios de las razas anglo-sajonas, y el ciclo neo-griego, donde se hallan comprendidos los poemas de *Troya*, *Thebas*, *Eneas*, *Julio César* y *Alejandro*, demás de algunas narraciones novelescas en prosa, donde la antigüedad sólo figura en el nombre. En las composiciones de los dos primeros ciclos, se descubren reminiscencias clásicas; en cuanto á las del tercero, los autores se limitaron á traducir con libertad excesiva, los originales clásicos, prescindiendo de su espíritu y acomodándolos al de la cultura romántica, si ya no es que se inspiraban en alguno de los varios autores apócrifos que habian tomado por empeño rehacer la historia antigua, segun los consejos de su capricho y de su mal gusto.

El apogeo del ciclo clásico primitivó se extiende desde el siglo XI al XIV. Algunas de sus producciones, como el *Roman de Troya*, por Benito de Santa Mora, el asimilado por las principales literaturas de Europa, tambien es vertido al griego moderno, y su influjo en las costumbres caballerescas de los siglos XIII y XIV es decisivo. Otra de las creaciones de este linaje que más boga alcanza, es el *Poema de Alejandro*, que tambien consigue verse traducido. En romance castellano y con forma poética, gózalo la Península Ibérica desde el siglo XIII, como goza desde el comedio del XIV una doble traduccion en prosa castellana y gallega del popular *Roman de Troya*.

Los Minnesinger de la Alemania, muéstranse en ocasiones, apasionadísimos de la mitología. Walther de Vogelweide, el primero entre los cantores del amor, el poeta cortesano, no oculta su admiracion por el clasicismo imperial, que quisiera ver restaurado en daño de la curia romana; Godofredo de Strasburgo, parece un hijo de la Grecia, convertido en teuton por un capricho de la metempsycosis (1). Ulrico de Lichtenstein, dormia, como Alejandro, con la *Iliada* bajo su cabecera, y su pasion caballeresco-clásico llegó al punto de salir á buscar aventuras para agradar á su dama, disfrazado de Vénus; Wolfran de Eschembach ensalza á Virgilio, y Tannhauser es el héroe de *Venusberg*.

Dante, considerado como el gran poeta del cristianismo, es en verdad uno de los más poderosos restauradores del genio antiguo. Ni el tomar á Virgilio por guía y maestro, nos bastaria para consignar este juicio. Dante pertenece á la falange de los que esperan el restablecimiento del cesarismo en su concepto pagano, como correccion de los vicios que turban la cristiandad. Dante es uno de los precursores del Renacimiento. A partir del ciclo que ilustra el autor de la *Divina Comedia*, la restauracion de las tradiciones clásicas, se ve favorecida simultáneamente por la ciencia, la literatura y la política.

Durante el siglo XIV la crísis del romantismo deja entrever cómo se le sobrepone la tradicion pagana. El Petrarca con Bocaccio, levantan la bandera de la última sin género alguno de veladura. Renueva Cola di Rienzi, en Roma, los dias de Arnaldo de Brescia; la ciencia con Egidio Colonna, y los legistas pónese resueltamente del lado de la idea cesárea, y la política se lanza á comprimir y ahogar el genio individualista, para reemplazarle con la centralizacion, que guiará fatalmente al más duro absolutismo. Las libertades menguan con el crecimiento de la reforma greco-romana, y si los recuerdos mitológicos y paganos se conservan por tiempo en estrechos límites ó subordinados

(1) Esta idea es de Octavio d'Assailly, *Les chevaliers poëts de l'Allemagne*, París, 1862.

á otros ideales, con el siglo xv reclaman altaneros el gobierno supremo de la vida, que con efecto obtienen en absoluto.

Y contribuyen á la propia exaltacion acontecimientos diversos no sujetos á ley alguna. El hallazgo de estátuas y relieves peregrinos, así como el de manuscritos selectos, los progresos del grabado que populariza las obras de arte, el descubrimiento de la pintura al óleo y de la imprenta, con la entrada de los turcos en Constantinopla, ante cuya cimitarra corren á refugiarse en el Occidente los depositarios de la cultura greco-romana bizantina, hechos son de bulto en aquella propension ya irresistible de los doctos y de los políticos hácia el clasicismo.

Presencia el siglo xv el cambio de decoracion en el teatro del mundo que se venía largamente preparando. Roma y Florencia rivalizan en el ardor con que enaltecen lo antiguo. Dos patricios florentinos, Nicolo Nicolini y Cosme de Médicis, decláranse partidarios de los sabios que de Grecia acuden cargados de pergaminos y objetos de arte. En Florencia se pretende reproducir las costumbres pulidas de los atenienses. En Roma no se hace nada ménos. Martin V se hace llamar «Padre de la patria», Nicolás V paga gruesas cantidades por las traducciones de Tucidides, Strabon y Polibio, y promete grandes recompensas á los traductores de la *Iliada* y la *Odisea*. Figuran en torno suyo Poggio, Aurispa, Valla, Filelfo, Santiago de Trebisonda, J. B. Alberti, ardientes promotores del clasicismo, bajo el pontificado de Pablo II. Pomponio Letus funda el cenáculo del Quirinal, donde se cultiva prácticamente la mitología y la ciencia antigua, llegándose á redactar un ritual consagrado al culto del paganismo. Aquellos sabios, eruditos, poetas, filólogos y arqueólogos, toman en serio la restauracion de la idolatría, y barajando sus doctrinas con el platonismo y las elucubraciones de las sectas cristianas, amenazan con una muy séria turbacion en las bases del edificio social.

El estudio de la mitología, el comento de los autores griegos y latinos de la buena época, la práctica de excavaciones en el sitio que ocuparon antiguos monumentos y las pesquisas en las bibliotecas, se convirtieron en verdadera pasion que cegaba el ánimo. Mientras los doctos se disfrazaban con nombres latinizados, habia próceres que querian ver rehechas en derredor suyo las manifestaciones de la vida del Pórtico y del Foro. Deseaban que lo presente desapareciera ante el pasado, y se fió toda la gloria de lo porvenir á la imitacion de lo más arcáico. Oscurecióse la Roma de los pontífices al contacto con aquella resurreccion ficticia y extemporánea de la Roma consular y patricia, y obrando tales impulsos en un ancho rádio, vióse á los más encumbrados doctores universitarios, convertidos en entusiastas propagandistas de las perfecciones helénicas y de las virtudes de la Roma republicana. Con ocasion de su visita á Roma y del espectáculo que le ofrece, escribe Montaigne: «Recomiéndasenos el culto de lo pasado, consiguientemente me he impuesto en los asuntos de Roma, ántes que en los de mi casa. Conocia el Capitolio y su plan ántes que conociera el Louvre, y el Tíber ántes que el Sena. Más presentes he tenido en mi memoria las condiciones y fortunas de Lúculus, Metelo y Escipion que las de ningunos otros hombres» (1).

No habia, despues de todo, llegado la fiebre culterana á su máxima exaltacion. Registraria el siglo xvi escenas en este órden de hechos que nos parecerian apócrifas sino estuvieran consignadas en documentos auténticos. Ni se trata ya del entusiasmo literario ó erudito, áun frecuentemente descarriado; trátase de acontecimientos que testifican una turbacion deplorable y funesta en el criterio de los más encumbrados. Cuando se descubre la estátua de Lucrecia, el cardenal de Médicis empuña la lira, y en versos yámbicos, ensalza la castidad de la virtuosa romana, y el dia en que se ordena la traslacion al Vaticano del Laocoonte, del Apolino y de la Vénus de Médicis, Roma entera se apresura á llevar en triunfo las estátuas, guiadas por cardenales y próceres, mientras el Sadoleto entona cánticos virgilianos en loor de aquellos simulacros.

Cardenales, banqueros y optimates rivalizaban en las fiestas á la antigua, donde la mitología recibia amplísimo culto; ni faltaban cortesanas distinguidas, como Imperia, que embellecieran con sus gracias y sus talentos aquellas cenas y festines, no siempre contenidas fuera de los límites de la orgía. Creyéndose cristiana aquella sociedad, habia vuelto realmente al paganismo. Llamóse al cristianismo la *república cristiana;* el sacro colegio de los cardenales, designóse con el nombre del *Senado;* la herejía denominóse *sedicion;* la fé *persuasion;* la gracia divina la *magnificencia de la divinidad*, y hasta se decia *los Dioses* en vez de Dios. El latinismo á la ciceroniana alcanzó el grado de una verdadera pestilencia literaria. De aquella manía á la cultiniparla y al gongorismo no habia más que un paso. Y este se dió.

(1) Essais. Lib. III, cap. IX.

Ni se libertaba la cátedra evangélica de semejantes excesos. Un testigo ocular, Erasmo, ha descrito el sermon que oyó en cierta ocasion, hallándose presente el papa Julio II y buen número de cardenales. Comenzó el orador comparando el Pontífice á Júpiter, presentándole armado del tridente y del rayo, moviendo y arrastrando las voluntades con el sólo fruncimiento de sus cejas; hubo luégo de ocuparse del sacrificio de Cristo, recordando, para encarecerlo, la abnegacion de los Curtios y de los Pecios, así como los nombres de otras víctimas ilustres como Cicrops, Meneceo é Ifigenia, inmolados en el altar de la patria y de la dignidad. En muchos casos la humanidad habia recompensado tales rasgos de valor cívico con hermosas estátuas; en otros, como en el de Cristo, tan meritísimo de la patria, en el de Focion, Sócrates, Epaminondas, Scipion y Arístides, no ménos encumbrados, la ingratitud les habia negado lo que á los otros otorgara. Hé aquí los frutos del neoclasicismo como Roma lo entendia en el campo de la elocuencia sagrada; la amalgama y confusion entre las cosas más opuestas y contradictorias.

Faltaba aún algo para completar el cuadro de aquellas flaquezas. Un príncipe de la casa de Médicis, educado por Calcondilas y Egineto, Policiano y Bibbiena, en el culto de la antigüedad más sábia, delicada y elegante, subió al sólio pontificio con el nombre de Leon X. La reforma neo-clásica convirtióse entónces en una tiranía de que nadie se vió exento. Su entrada en Roma dejó atrás, por su magnificencia, el triunfo de los Emperadores. La Biblia y la Mitología fueron puestas á contribucion para suministrar motes, sentencias é inscripciones; los arcos de triunfo, los catafalcos, las tapicerías, las estátuas llenaban el tránsito, sembrado de flores ó inundado de perfumes. El clemente, el magnífico, el docto pontífice era arengado por tropas de musas, á quien Apolo presidia: en otras ocasiones deteníase el cortejo ante lo suntuoso del decorado, y empeñándose en señalarse en aquella puja de paganismo, habia quien, comó el opulento Chigui, mandaba levantar un teatro ante su palacio, y en su fachada, colocaba las estátuas de Vénus, Marte y Minerva, personificando á Alejandro VI (Borgia), Julio II y Leon X, con esta leyenda: *Tuvo su tiempo Vénus, tambien lo alcanzó Marte, hoy ha llegado el reinado de Minerva.* Ni faltó quien instantáneamente, comprendiendo el sentido de la alegoría, erigiese otra en la pared frontera, donde lucía el simulacro de Vénus, con esta donosa inscripcion: *Reinó Marte, Minerva reina, Vénus reinará siempre* (1).

V.

Utilizados convenientemente los hechos acumulados en esta reseña, pueden contribuir al esclarecimiento de los problemas y dificultades que nos cumple desatar. Es evidente que la cultura greco-romana no desaparece, en absoluto, del organismo social de los pueblos latinizados, y que tambien influye más ó ménos parcial y temporalmente en los germánicos y anglo-sajones. Pero á la vez resulta como manifestacion indudable que estas últimas nacionalidades se ofrecen como centro de una poderosa corriente de sentimientos é ideas que nutridos en el espíritu propio á la raza aria, se muestran en interna y perdurable contradiccion con los principios semitas que el romanismo autoriza cuando no impone tiránicamente. Grave y compleja es la observacion, y de tanto bulto que no es posible seguir en la presente indagacion sin esclarecerla.

Cuando se considera la totalidad de los pueblos europeos desde un punto de vista superior, hállaseles, bajo la relacion de la vida histórica, ménos que de la geografía, partidos en dos grandes grupos: de un lado los pueblos latinos, que reclaman esta primacía por haber sido los primeros en civilizarse y en influir en los destinos del mundo; del otro los germánicos, que entraron más tarde en la vereda del progreso social, científico y artístico. Aunque oriundos unos y otros de un mismo tronco etnográfico, es lo cierto que el tiempo, la habitabilidad, los cruzamientos, el contacto con otras gentes, la adopcion de ideas exóticas y la complicada influencia de los acontecimientos, llegaron á establecer tal disparidad entre latinos y germanos, que áun hoy dia, en que la civilizacion hace titánicos esfuerzos para acercarlos y fundirlos en una mancomunidad de sentimientos, ideas y obras, la divergencia toma proporciones de periódicos conflictos, no resueltos, ciertamente, en la palestra de la más razonable controversia.

(1) Para más detalles, véase á Roscœ en los documentos justificativos de su *Historia de Leon X.*

Pero ¿qué fuerza permanente irrita las relaciones entre germanos y latinos en el curso de la historia? Si personificamos á los latinos en la doctrina clásica y á los germanos en la romántica, tal vez hallemos ménos escabrosa la presente indagacion.

Indudablemente los pueblos comunmente llamados clásicos, ó sean el griego y el romano, proceden en lo remoto, de la misma region geográfica y del mismo medio étnico de donde salieron los septentrionales. Pero en el curso de los siglos cada una de estas dos ramas debió recibir influencias muy distintas. En primer lugar, los pueblos que poblaron la Grecia, el Archipiélago, la Italia y el litoral mediterráneo hasta las columnas de Hércules, se separaron ántes del centro de comun orígen, exponiéndose, por tanto, á modificaciones que los rezagados recibirian más tarde ó no llegarian á soportar. Este hecho, que por sí merece reflexion, no alcanza la importancia del que inmediatamente se presenta á nuestro juicio. En su progreso desde las mesetas de la Bactriana hácia Occidente, los futuros greco-romanos se acercan á la raza semítica y permanecen en contacto con ella más tiempo del necesario para no poder esquivar sus influencias. Establecidos aquéllos en las regiones europeas, no se interrumpe el contacto material con cananeos y fenicios; por el contrario, las relaciones son frecuentes y por su carácter, fecundas en consecuencias que han de modificar de una manera señalada el genio pelásgico-heleno-itálico. Puede decirse que prescindiendo de lo que les fuera privativo, las naciones clásicas se asimilaron numerosos elementos extraños, tomándolos de las civilizaciones que prosperan en el Asia Menor y en el Egipto, llegando un dia en que estos elementos modificados, compenetrados, regidos por la enseñanza filosófica que la Grecia extremara, constituyen el carácter dominante de los greco-latinos.

Apartábanse los semitas de los arios en muchas cosas. Basta á nuestros fines decir que mientras en los segundos imperaba el individualismo naturalista, en los primeros se descubrió siempre la propension á la síntesis y á la abstraccion. Demás de esto, los semitas crearon la ontología con todas sus consecuencias religiosas, sociales y políticas. La menor de ellas — la concepcion unitaria y absoluta de la autoridad — produciria el principio del Estado uno, poderoso é inmutable, especie de panteismo jurídico que suministraria el nervio de las instituciones políticas de Grecia y Roma. Cuando mediante el trascurso de los tiempos y las coincidencias de la historia, Roma vino á representar la disciplina suprema de los pueblos greco-latinos, la doctrina socialista en su forma autoritaria, alcanzaba su máximo desenvolvimiento con la institucion cesárea. El cesarismo centralizador, resumiendo por un procedimiento dialéctico las fuerzas todas sociales, suprimiendo jurídicamente al individuo y no otorgándole otra representacion que la de su vasallaje, es sustancialmente una creacion semítica. La idea del César se correlaciona con el absoluto metafísico de la filosofía idealista. Todo en el cesarismo se inclina á la unidad, á la disciplina, y si Roma como Grecia admiten la pluralidad de númenes, esto no impide que la concepcion reflexiva de la primitiva y suprema fuerza creadora sea un monoteismo más ó ménos conforme con el de las razas semitas, que no dejaron tambien de sentir en periodos históricos inclinacion á las formas parciales politeistas.

Cuando se establece la competencia histórica entre Roma y los pueblos que ocupan el Occidente europeo y las riberas del Danubio, la idea semítica se afirma de dos maneras en la cultura latina. Primero, bajo la forma del derecho imperial; segundo, en la filosofía platónica, fuente de toda metafísica en las naciones latinizadas. El cristianismo, que, derivándose de la doctrina mosáica, se ha asimilado no pocos principios de la filosofía idealista, acude luégo á asociarse á la idea romana, en su concepto más genérico, prescindiendo aparentemente de su aspecto político-gubernamental. Pero con el tiempo la Iglesia muéstrase encariñada con el principio de la autoridad cesarista, y procura restaurarlo en beneficio de sus planes é intereses. Surge entónces el primer gérmen de una contradiccion entre la cultura latina y el genio germánico, que áun levísima, más latente y virtual que ostensible, crece en silencio hasta llegar á la energía necesaria para el combate.

Así se explica lo que ocurre en los siglos medios, y de que son defectuosa pintura las anteriores páginas. Menores los germanos en luces cuando con los latinos se comparan, acércanse á éstos atraidos y deslumbrados por los resplandores y ventajas aparentes ó reales de su civilizacion: reciben tambien el bautismo, y aceptando una parte de los dogmas evangélicos, forjan con ellos y la propia sustancia, la manera de ser romántica. Conserváronse los germanos, en general, más consecuentes con las leyes étnicas á que debian su fisonomía y su temperamento, y aunque en un principio el clasicismo hubo de seducirlos, la reaccion se presentó en tiempo oportuno, cobrando entónces el contraste las proporciones de una interna y perdurable oposicion.

No se puede trazar en este proceso de ocho siglos (desde el VII al XV) demarcaciones absolutas. No lo consiente

la disgregacion social en que viven latinos y germanos, el fraccionamiento político que les domina, las vicisitudes y alternativas de la crísis en que se agitan. El cristianismo, sin perseguir nunca al cesarismo, parece, un dia, favorecer la expansion romántica; luégo cambia de rumbo, y el cristianismo — si en Italia, y sobre todo en Florencia y Roma, lo estudiamos — diríase que descubre la oposicion interna en que está con el germanismo ariano, y desviándose de su amistad, enaltece la idea semítico-metafísico-cesárea, hasta señalarla como el ideal de toda justicia y de todo concierto. El Renacimiento como lo comprende la Italia de los siglos XV, XVI y XVII, ¿es favorable al puro y antiguo genio ariano, ó se inclina á enaltecer la idea semítica bajo nueva forma manifiesta? Hé aquí la gran dificultad para la crítica en la historia moderna: decidirse entre los partidarios del Renacimiento ó los secuaces del Romantismo.

No entendemos que sea fácil adoptar con conocimiento y razon una posicion exclusiva en este debate. Sin inclinarnos al eclectismo, figúrasenos que si exageracion hubo del lado de los neoclásicos, no faltó tampoco en la parte de los románticos. El predominio de la fuerza individual sobre la social, encerraba males no menores, aunque de más fácil remedio que el absoluto imperio de la sociedad ó del Estado. Pero concediéndolo así, no hallamos lícito negar al romantismo la capacidad para purgarse en lo porvenir, y en sucesivas evoluciones, de los vicios que le aquejaban, ni figurarse el Renacimiento como la única fórmula á que debia abrazarse las nacionalidades, ansiosas de tranquilidad, moralidad y justicia. Pudieron algunos de los corifeos del Renacimiento proponerse el sacudir la tutela de la teocracia, con su triunfo. Sin conseguirlo, se enredaron en las redes del absolutismo civil, que no habia de ser ménos funesto.

Y demás de esto, el Renacimiento hecho poder, asentado en el sólio con las monarquías absolutas, creyó útil á sus planes prestarse á las sugestiones de la sociedad teocrática, con otros arreos disfrazada, siendo las consecuencias no poco nocivas á la dignidad humana. Nunca los intereses religiosos en los siglos medios, desplegaron el lujo de intolerancia con que se distinguen desde el siglo XV en adelante. Trajo el Renacimiento de por mitad, bienes y males á la causa de la humanidad, y en cuanto al arte y á la literatura, bastaria su afan de desnacionalizar, en él tan vehemente, para que sin hacer causa comun con los que ahora le persiguen, desde un punto de vista exclusivo, apasionado y falso, le hagamos responsable de errores y flaquezas que todavía no hemos deplorado lo bastante.

VI.

Asistidos de las observaciones que se pueden inducir de lo que llevamos escrito, no ha de sernos difícil, al fijarnos concretamente en las artes plásticas italianas, descubrir los antecedentes, las tentativas, los elementos que un dia se resumen, cimentan y engrandecen en la personalidad artista de Rafael Sanzio de Urbino. Prescindiendo, pues, de las vicisitudes por que pasa el arte pictórico en sus relaciones con la vida religiosa mientras impera la iconomanía, debemos únicamente reconocer, por lo tanto, que esta controversia es una de las causas que determinan la propia fisonomía del arte cristiano latino. Mediante una ley moral y fisiológica eternamente manifiesta, de darse los hechos prévios que la justifican, la contradiccion opuesta por los bizantinos á las artes figurativas, favorece en Roma un movimiento de reversion clásica, que por lo ménos ha de influir en el proceso del trabajo estético, asegurándole grandes condiciones de tolerancia.

El arte de las catacumbas, áun limitándose á trasformar el idolátrico ó á apropiárselo, se desenvuelve en otro pentágrama. Bastónos la primera impresion, para reconocer que en los frescos subterráneos dominaba una gamma que no era la corriente en las termas de Tito ó en los mutilados estucos de Pompeya. La estética de los hipogeos cristianos descubrió, á nuestros ojos, sentimientos, expresiones y fines que se apartaban considerablemente de las consecuencias que se nos revelan en el arte politeista. Empero pasan algunos siglos, y el arte, que ha venido acalorándose en el foco de la fastuosa cultura bizantina, truécase en la palestra donde lucharan bizantinos y romanos, ó bajo cierta relacion, la supremacía secular cesárea y la autoridad reciente del cristianismo ortodoxo. Bizancio y Roma no pueden conciliar sus respectivas tendencias; son materialmente dos fuerzas que se excluyen. En la lucha por la existencia,

Roma tiene de su parte grandes probabilidades de triunfo, porque con Bizancio se han ido los elementos, tradiciones, en mucho agotados, próximos á la extenuacion y la inopia, mientras Roma vigoriza sus fuerzas con la sábia expansiva de la idea nueva que sustenta.

Si otra actitud hubiera sido la de Roma en la brega de la iconomia, otro habria sido tambien el rumbo del arte, porque no le habrian impulsado los recios sentimientos de la religion. Roma se declaró por la iconística y virtualmente resolvió del carácter interior de las Bellas Artes. Hé aquí un verdadero punto de partida de la restauracion neo-clásica: la ruptura entre el Pontífice y el Emperador constantinopolitano. En lo futuro todo lo que en el Oriente y en el Occidente civilizados, se incline hácia el clasicismo, gravitará en pensamiento hácia Roma; Roma á su vez representará la irradiacion perenne de la tradicion neo-griega y romana.

Considérese la condicionalidad del arte ántes de que Roma lo asimile á su existencia con el carácter de una institucion: lo que principalmente resalta en él es la indeterminacion. Camina sin rumbo fijo, sin conciencia; es ménos inspiracion que mecanismo. Fáltale una idea interna que lo vigorice. Pero la pasion política, barajándose con la religiosa, hacen del arte un arma de combate, un signo distintivo, y simultáneamente el arte se crea una filosofía. La pintura tiene un fin docente, y como este fin es religioso, se levanta á una consideracion que nunca habia gozado. Su dignidad, su pureza, su comedimiento están asegurados. Sobre esta base se asentara aquella pintura ingénua de las escuelas ó de los maestros italianos de los siglos XIII y XIV. Es el ciclo de los Cimabue, de los Giotto, de los Gaddi, los Don Lorenzo, y los Buffalmaco. La rutina, el amaneramiento hierático del arte bizantino recibe fuertes embates. Comienza á enardecerse la inspiracion. El florecimiento se suscita en la Toscana, de donde se extenderá por Norte y Mediodía.

Pero no hay que ponerlo en duda: áun aquel prístino y modesto renacimiento de la pintura, no es extraño al sentimiento pagano. En Italia fuera descomedida é infecunda tarea buscar algo que no revele el clasicismo. En el Norte y Occidente sucede otra cosa. Las escuelas de las orillas del Rhin, los primeros maestros neerlandeses, sus secuaces, francos ó iberos, no sienten todavía la influencia greco-romana.

Como para nosotros el arte es quizá la institucion más íntimamente ligada á la existencia general de una raza ó de un pueblo, calculamos que lo que en Italia ocurrió desde el siglo XV en adelante, era lógico é inevitable. Italia era el país ménos cristiano de todos los europeos. Por el contrario, en ninguna parte, la cultura antigua habia profundizado tanto sus raíces. Lo que una raza se asimila conscia y amorosamente, con dificultad desaparece de su organismo. La idea clásica no se puso al servicio de los pueblos italianos, ántes ella fué la que confirmó, organizó, caracterizó, unificó, en lo posible, aquella variedad de tendencias y temperamentos. En Italia, hoy mismo, el clasicismo es la atmósfera respirable. Desde el genio hasta la lengua, desde el monumento que se derrumba aportillado por los siglos, hasta la última creacion de la industria, os recuerdan ú os afirman lo clásico.

El Renacimiento pictórico-cristiano en Italia, fué austero y místico, sin negarse por completo á sentir la realidad naturalista, mientras habitó el cláustro. Fuera de su recinto, secularizado, debia despojarse de su ambiente de pureza, para rendir ciego culto á la belleza plástica y figurativa, únicos nortes que parecieron guiarle. No quiere esto decir que la pintura de la Toscana y de los monasterios de la Umbría, en su primera evolucion, mantenga el arcáico principio de que el artista no hace más que conformarse con las reglas establecidas por el sacerdote. La inspiracion de aquellos maestros, es libre, pero sustancialmente cristiana. El arte no halla en ninguna parte la proteccion que en la fé; mejor dicho, ese arte nace, crece y se dilata al amparo del sentimiento religioso, que es el dominante. Preciso es hacer esta concesion á la verdad. La literatura de los pueblos modernos, engendrada fué por múltiples causas y necesidades: la religion, la patria, el heroismo, la fantasía, el amor, la sátira; pero en cuanto al arte pictórico, su cuna está colocada á la sombra de las bóvedas del santuario. Lo primero que se pintan son simulacros docentes; siguen las obras votivas, y en su dia, añádese á estos dos géneros, el tercero, de las producciones espontáneas, dentro de la cristiana inspiracion.

Pero tambien debe decirse que la esfera religiosa, por su particular naturaleza, comprimia las facultades estéticas con las cláusulas de una idealidad emblemático-simbólica, que falseaba la expresion de los tipos y convertia la pintura en un mecanismo donde la convencion no se inclinaba del lado de la verdad y la belleza. Así lo demuestran las obras más selectas de los mismos trescentistas. Si en sus tablas y frescos pugna ya por revelarse el naturalismo, la nota dominante aún, es la que responde al arte hierático. Contemplando, por ejemplo, los frescos de Orcagna en el Campo Santo de Pisa, y en Santa María Novella de Florencia, nótase el esfuerzo que hace el artista para romper

las ligaduras de la manera bizantina; el progreso del tecnicismo es evidente, y sin embargo, aquellos frescos son como el eslabon que une el estilo arcáico con el moderno.

Queremos dar á entender con estas reflexiones, que el arte se sentia menesteroso de ciertas mejoras no reñidas con su alta significacion anagógica, y que al secularizarse, no debia olvidarse — en cuanto pretendiera servir la liturgia, — de los principios fundamentales que habian presidido á su reconocimiento como institucion dentro del cristianismo. Podia muy bien bifurcarse, dividirse, ya crecido, tomando por distintas veredas; esto no mereceria censura; lo que sí la reclama es el error sustancial de los que en Italia le gobiernan durante los dias del Renacimiento. Considerando el estado social y sus desviaciones, no habia, en definitiva, de sorprendernos el espectáculo: justo es, no obstante, exponer la regla crítica, como enseñanza no desprovista de beneficios, en esta suerte de controversias.

Se ha dicho, no sin razon, que la amistad ideal entre Virgilio y Dante, entre la antigua poesía y la inspiracion moderna, es el principio de donde arranca el Renacimiento. De este contacto nació un nuevo ideal, donde irian á inspirarse generaciones de artistas. La amistad entre el vate pagano y el cristiano significaba las ánsias vehementes con que la Italia dividida y postrada del siglo XIII desea recobrar su extinguida supremacía, forjándose para ello una idea de predominio, que desdichadamente vació en el molde de los recuerdos clásicos.

Las grandezas cesáreas deslumbran tambien al Dante, é irritado por las miserias y las demasías de la curia romana, quisiera verla sucumbir bajo los recios golpes de la espada victoriosa de un dictador afortunado, que reuniese en un solo haz, las diseminadas fuerzas de la Italia. Por tales modos la política debia de influir grandemente en el sentimiento estético. La simple secularizacion de la ciencia y de la literatura, presuponiendo un estado anterior de servidumbre ó interdiccion, trajo como necesario corolario el que se extremase aquel movimiento, en el concepto más desfavorable al ideal cristiano. La creciente intolerancia teocrática hizo lo demás.

Tomóse el arte como un elemento de libertad, y los que se sentian esclavizados, buscaban la compensacion en sus dominios. Trae la libertad consigo que el hombre se considere dueño de sí propio y que obre en consonancia con esta persuasion. El arte, segun la tradicion cristiana, no es la libertad. Hállase la libertad en aquella apartada region de la historia, donde el artista, fortalecido por todos los progresos técnicos y mecánicos, deja correr su fantasía en busca del ideal naturalista, no deteniéndose sino ante lo verdaderamente monstruoso. Grecia, hé aquí la Sion de los artistas que con Dante y el Petrarca despiertan á una nueva existencia. En adelante no serán posibles las vacilaciones. Los giotistas se han conservado en cierta indecision, porque lo atrevido de la tentativa les asusta; Manteña aparecerá luégo, para determinar la línea en que la pintura cristiana se detiene para dejar libre los espacios al paganismo.

VII.

El error de muchos críticos procede de la falsa idea que se tienen formada del genio. Imagínanse que el genio es una especie de aparicion inesperada en la atmósfera social, de un meteoro luminoso que la esclarece, tanto como dura su carrera sobre nuestro horizonte. No calculan que el genio, léjos de descender del cielo como una exhalacion tempestuosa, tiene sus raíces en la tierra; esto es, que el genio ni se improvisa, ni afirma lo casual y lo arbitrario.

Cuando un grande hombre, una eminencia literaria, artística ó científica surge en el oceáno de la vida histórica y consigue imponerse á las múltiples asechanzas de todos sus contemporáneos, afirmad que esa naturaleza goza de condiciones suficientes para el combate y la victoria. Estas condiciones no proceden de él; proceden de la tierra donde ha obtenido los jugos nutritivos que le alimentaron. Nada en el mundo moral ocurre inopinada y arbitrariamente. El suceso más sorprendente tiene detrás de sí una série de fenómenos que hubieron de prepararlo. El genio es una cristalizacion. Dante como idea es la síntesis maravillosa de las ideas de una generacion. En su poema se reunen, se conciertan, se funden, obligados á la armonía por la iniciativa poderosa del vate, elementos similares que flotaban en las conciencias. Dante es el alma de una época. La *Divina comedia* es la Italia doliente y turbulenta, guelfa y gibelina, presa de terrores sombríos y de esperanzas luminosas. Palpitan en ella lo real y lo ideal; lo real, es decir, la vida mísera de la esclavitud ó de la rebeldía; lo ideal, aquella secreta aspiracion de los corazones hácia un estado más perfecto. Leyendas, tradiciones, recuerdos supersticiosos, populares sucedidos, en una

palabra, todo el bagaje intelectual y afectivo de una raza, en desgracia; hé aquí los elementos que en el inmortal poema se conciertan.

Lo propio que con el Dante, acontece con Rafael. La naturaleza y la historia en secreta complicidad; hé aquí sus geneares. Concediendo al genio toda la originalidad y espontaneidad que necesita para elevarse á esa categoría, preciso es reconocer que el genio, como las plantas, arguye siempre el suelo donde ha brotado y el cielo bajo cuya bóveda creció. Rafael resume un conjunto de fenómenos del órden moral y artístico, que podremos descubrir, en parte, recurriendo á estudiar su biografía. Mas la biografía, los anales del genio no comienzan con él: empiezan con sus precursores, porque en el genio se observan dos suertes de prolongaciones; una retrospectiva, que penetra en la médula y en el pasado de su raza, en forma de conatos, barruntos y tentativas; la otra futura, que se desarrolla en forma de consecuencias.

Sin el genio no habria estados de afirmacion. La crísis disgrega, descompone, disemina, abate. En una situacion de perpétua fatiga, la vida del genio es un momento de calma, un alto donde la humanidad se reposa y se reconoce. En el curso de la historia los génios son otros tantos eslabones que van enlazando lo pretérito con lo porvenir.

En Rafael se cumple con exactitud admirable esta doctrina. Su nacimiento ni se anticipa ni se atrasa. Verifícase en el momento preciso, para que la fecundacion estética sea posible, y en el punto donde los contactos debian ser atractivos, y por consiguiente frecuentes. No procede Rafael de la escuela florentina, primera que en Italia alza la erguida frente con los trecentistas. Sus abolengos están en otra parte; hállanse en la mística escuela de la Umbría, en aquella escuela heredera de las tradiciones latino-bizantinas que un idealismo supremo, modifica en el sentido de la dulzura y de la expresion ascética.

Provenia la pintura de la Umbría de los primitivos esfuerzos hechos por los maestros de Siena. Nutridos éstos en los más puros sentimientos cristianos, habitantes del cláustro, y representantes de la piedad más acendrada, labraban sus simulacros al calor de la más devota exaltacion. Ni hubiera sido difícil descubrir en aquellas tablas destinadas á retablos y oratorios, las huellas del arte bizantino, mejorado notablemente por una suerte de perfeccion naturalista, no desprovista de gracia y atractivo. Camáldulos y dominiquinos—que en estas religiones conservaba el arte de la Umbría sus más fervientes discípulos,—solian confundir la oracion con la pintura, nivelando la una y la otra en la idea de una obra acepta á los ojos del Altísimo.

Como derivada de la miniatura en pergamino, la pintura monástica no se permitia ni grandes atrevimientos en la manera, ni ménos en los movimientos. Huian del tumulto del mundo aquellos artistas, y su pasion no extralimitaba las paredes del cenobio. Cuidaban, sí, de la expresion, que siempre era viva y elocuente, y tan férvida como el calor que enardecia su fé. Aun podemos juzgar de las partes que caracterizaban la pintura ombriense, estudiándola en las obras que de ella llegaron hasta lo actual. Conserva la Biblioteca laurentina de Florencia un códice iluminado procedente del monasterio camaldulense de los Angeles, que basta para nuestra instruccion. Santiago el florentino, y Silvestre, son nombres que se asocian á las glorias artísticas de tan modesto santuario. Tambien Lorenzo el florentino pintó en los camáldulos, legándonos el admirable tríptico de la Abadía de San Pedro en Cerreto, la *Adoracion de los Magos* en la Galería *degli Uffizzi* de Florencia, y la *Anunciacion* en el salon máximo de la Academia de la misma metrópoli. Lorenzo el florentino fué un émulo nobilísimo del mismo Juan de Fiesole ó sea de fray Angélico.

Si buscais en estos simulacros la perfeccion del dibujo, la verdad en el colorido y la sabiduría en la composicion, es indudable que preferireis las obras verdaderamente florentinas. Habeis de pedir á los maestros umbrienses delicadeza, candor, cierta frescura propia de la serenidad del alma, un carácter de modestia y de recogimiento que en vano descubrireis en otra parte. Aquellos pintores no aspiran á la fama, ni amaban el arte por el arte; al pintar exteriorizan el estado de su sensibilidad y la manera de ser de su cerebro.

Fray Angélico, monje profeso del monasterio de Fiesole, fija la existencia de la pintura de la Umbría en los comienzos del siglo XV. Ni desmiente el pintor dominicano su orígen. En todas sus creaciones predomina el candor, la uncion religiosa, el misticismo, no del todo contrario á la realidad, y en cuanto se lo permitia su educacion en la escuela de los miniaturistas. Fray Angélico ayudado por acontecimientos del órden político, se dió á conocer fuera de los cláustros. Extendióse su fama por la Italia, y Florencia y Roma solicitaron obras de su mano. En estos viajes, el monje recibió múltiples enseñanzas y lo antiguo hubo de mostrársele en la Ciudad eterna, rodeado de grandes respetos.

Es evidente que en sus dos últimas tablas algo hay que mira al clasicismo, aunque su fervor religioso lo atenúa

hasta hacerlo casi imperceptible. Resume fray Angélico la primera evolucion del arte en la Umbría, con propia fisonomía; despues de muerto, sus discípulos, entre los cuales Benozzo Gozzoli debiera señalarse, mejoran los gérmenes arrojados en su educacion artística, preparando el reinado artístico de Peruggino, que será la última expresion de aquel florecimiento.

Sigue y se atiene la Escuela ombriense al desarrollo de una idea que con el tiempo no responderá al estado de la opinion y á las necesidades públicas. Firme en su pensamiento interno, ensimismada en la contemplacion de lo divino, favorecida por el aislamiento que la rodea, la pintura de la Umbría camina por una vereda que no es la que en los grandes centros de la vida italiana sigue el arte. Y como toda escuela que se aisla se suicida, la de los camáldulos y dominicos, falta de renovacion y por tanto de vida, comenzó á agotarse. Detienen Pinturicchio y el Peruggino la decadencia, pero es inevitable. Ni quiere esto suponer que aquella pintura no respondiera á un ideal levantado; era que su ideal se apartaba del ideal más en auge. Desde Fiesole á Peruggino, la sociedad itálica habia progresado considerablemente en la senda de las reformas: por todas partes se erigian altares al genio greco-romano. Lo antiguo estaba ya apoderado de la voluntad de los más eminentes. Florencia de rodillas, admiraba estática con Miguel Angel, los ídolos del Parthenon.

Fué Peruggino quien verdaderamente inició á Rafael en los secretos del arte. Habia nacido el amante de la Fornarina en el centro de una comarca que limitaban por un lado el mar Adriático y por el otro los altos estribos de los Alpes marítimos. Corria el año de 1483. Era la primavera. La naturaleza, ostentando sus galas y sus gracias, parecia como asistir al alumbramiento. El niño procedia de una raza burguesa, pero artística. El arte circulaba en abundancia por sus venas. Cuatro pintores contaba entre sus ascendientes. Su padre, Juan Santi, añadia al manejo de la paleta la amistad de las musas; era poeta. El nombre de la familia era Sante ó Zante; ¿si sería de orígen griego? La naturaleza y la étnica se concertaban en favor de Rafael. El espectáculo del cielo y de la tierra debia fomentar los gérmenes sensibles depositados en su organismo por la sangre de sus predecesores. A las aptitudes y disposiciones hereditarias, debian asociarse las que espontáneamente se dieran en su complexion.

Pertenecia Juan Santi á la falange ombriense, pero en su ilustracion, hacía justicia y hasta escribia con entusiasmo de Manteña, Signorelli y Leonardo de Vinci. Fué la educacion de Rafael la que correspondia al delicado cariño que su padre le profesaba. Ni se nutrió de otra leche que la de su madre, Magia Ciarla, ni de otros consejos — en su niñez— que no fuesen los de su padre. Revelaba Rafael una de aquellas naturalezas translúcidas, purísimas, de sensibilidad exquisita, y resonantes, donde sólo las notas más delicadas hallaban ecos suaves y armoniosos. Niño Rafael era bello como un ángel, suave en sus costumbres, casi afeminado, distinguido en sus ademanes y elegante en su apostura. Si aquel inocente no hubiera resultado consumadamente apto para el arte, todas las señales, todas las reglas, hubieran recibido inexplicable excepcion.

En el hogar de Santi la pasion por el arte tomaba las proporciones de un éxtasis perenne: la Escuela ombriense con su misticismo ingenuo tenia allí algo más que adeptos entusiastas, tenia austeros creyentes. Once años tenia cuando se quedó huérfano de padre; su madre habia muerto tres ántes. Rafael no habia perdido el tiempo. Crecia su inteligencia y su habilidad para manejar el lápiz con una precocidad que hubiera parecido de funesto augurio á cualquier talento desapasionado. Aquel niño era ya hombre, por la virilidad de su fantasía y la firmeza de su mano.

En 1495, su tio, Simon di Battista Ciarla, resolvió confiar la educacion de Rafael al pintor de más nota en la escuela. Pedro Vannucci, ensalzado por el padre en sus versos, debia ser el guía del hijo. Vannucci trabajaba en Peruggia, de aquí el sobrenombre del Peruggino.

Era el Peruggino un personaje por extremo singular. Mostrando en sus pinturas el sentimiento religioso más puro, es fama que su descreimiento rayaba en la impiedad. Indiferente por sistema y temperamento en materias religiosas, mantenia, no obstante, la pintura religiosa en la altura de donde otros maestros, al parecer creyentes, procuraban arrojarla. Peruggino, nada devoto, era sin embargo el reverso de fray Bartolomeo, de Botticelli, de Lorenzo de Credi, que no vacilaban en manchar la pureza de los simulacros litúrgicos, copiando en ellos los rostros de mujeres fáciles ó livianas. Amigo de Leonardo de Vinci, antagonista de Miguel Angel, el Peruggino supo conservarse dentro de su originalidad, esto es, consecuente siempre con las tradiciones del arte que personificaba, y que tan mal recibido era ya de los ardientes defensores del clasicismo. Aun realizando progresos evidentes, el estilo de Peruggino es hierático, y por tanto seco, un tanto de convencion, poco movido, duro, monótono, aunque ingenuo, puro, armónico, suave, verdaderamente bello é ideal.

Adivinó Peruggino lo que Rafael sería. En su casa halló el adolescente algo más que experiencia y habilidad: cariñosa simpatía y un vivo interés por sus aumentos. Con cierta severidad en los principios técnicos, Peruggino adestraba al jóven alumno, inculcándole las máximas que en su sentir distinguian á la escuela de Umbría, para que se acostumbrase á seguirlas. Rafael sintió la influencia de tan activa enseñanza y por tiempo la testificó en sus creaciones.

En pocos años, las obras del maestro y las del discípulo se confundieron, esto es, presentaron los mismos caractéres. Entóces Rafael acordó separarse del Estudio del Peruggino, y con efecto, en 1504, se trasladó á Urbino, donde ya su mérito era notorio. No habia cumplido Rafael los veinte años, pero su mocedad no perjudicaba á la sazon de su talento. Firme en las tradiciones peruginescas, continuaba representando el renacimiento del arte cristiano sin mácula, y gracias á sus brios, la escuela ombriense, casi agotada, obtenia una prolongacion de su existencia.

No era de esperar que Rafael, dada su complexion, resistiera al influjo del medio moral donde, terminado su aprendizaje, se colocaba. Urbino, como corte ducal, seguia el ejemplo de las primeras ciudades italianas. El clasicismo era la preocupacion de los más señalados por su poder, sus riquezas ó sus talentos. Allí residian literatos insignes y amatores delicados, y Rafael en dos ocasiones —1504 y 1506— halló modo de trabar amistad con ellos, obteniendo á la vez la proteccion de la duquesa Juana de la Rovere, que le recomendó al gonfalonero de Florencia Soderini. Sucesivamente visitó Rafael á Bolonia y Florencia, siendo acogido en todas partes con la más viva solicitud.

Sospéchase, no sin fundamento, que en 1509, hallándose en la corte de los Médicis, debió conocer á Buonarroti, que acababa de terminar su famoso carton episódico de la batalla entre florentinos y pisanos. El trato con Bembo, Bibiena, Trivulzio y otros corifeos del clasicismo, la aficion y el halago que le mostraban personajes distinguidos é influyentes de aquella sociedad, los triunfos de Miguel Angel, y el diario espectáculo de las obras que el Renacimiento producia, debieron influir poderosamente en Rafael, hasta inclinarle á ser el símbolo más elocuente y preciso del ideal contemporáneo. Lo que otros sentian á medias, adquirió para él, muy luego, una importancia decisiva en su existencia artística. Rafael fué el alma del neoclasicismo, delicadamente sensual y mundana; no el sentimiento batallador y turbulento, tempestuoso y desbocado que hallaria eco en Miguel Angel.

Su residencia á orillas del Arno fué un triunfo perenne. Crecia su actividad en grado sorprendente y en proporcion al número progresivo de los cuadros que se pedian á su estupenda facilidad.

Rafael se convirtió en el pintor de moda. El arte pictórico italiano gravitó desde aquel dia en torno suyo. El rafaelismo constituyó escuela, y mimado por los poderosos, enaltecido por las muchedumbres, reverenciado por los inteligentes, arrastrado, y seducido por aquella universal conspiracion de los hombres y de los acontecimientos, que le empujaban hácia las espléndidas alturas de la mitología y de la fábula, asuntos no ménos brillantes por ser más falsos y extemporáneos, llegó á Roma, á instancias del papa Julio II, para dejar allí impresos sus talentos y el carácter de la época, en las valientes composiciones de las piezas vaticanas, denominadas *Loggie* y *Stanze.*

Roma fué el complemento de la crísis que agitaba la ardiente fantasía rafaelesca. En su vehemencia obtuvo la vision completa del arte antiguo, de que eran indicios majestuosos, despedazados muros, tronchadas columnas y mutilados torsos. En arruinadas y mohosas galerías, descubrió Rafael, segun la leyenda, los motivos de ornamentacion verdaderamente clásica, que luégo dilataria en sus frescos, y las estátuas marmóreas con sus líneas de belleza insuperable, y su magistral modelado, diéronle la pauta á que debia atenerse, para animar la pintura con el simulacro de la vida real.

A Julio II sucedió Leon X. Recordando lo que anteriormente hemos escrito á propósito de lo que era Roma bajo el pontificado del vástago de los Médicis, habrá de calcularse qué linaje de ideas, doctrinas y acontecimientos se atropellaban en derredor del jóven maestro. Roma se contemplaba víctima de una verdadera dolencia. El amor hácia las bellas artes no era un sentimiento concertado, sino un delirio. La fecundidad inagotable de Rafael no bastaba á calmarlo. Entónces se asoció algunos jóvenes de mérito, á quienes hacía trabajar en sus obras.

Habia dejado de ser la pintura sierva, pero sierva preferida de la religion. Libre, corriendo con indómita libertad por los espacios de la imaginacion, amoldábase á los hidrópicos y descomedidos mandatos del deseo. El espíritu artístico-cristiano habia desaparecido de aquella sociedad esencial y formalmente pagana. Los tipos litúrgicos no tenian de religiosos sino el nombre. Con Rafael subia hasta la region de lo sublime aquel apasionamiento. Sus frescos de la Farnesina, conjunto de ciencia, inspiracion y sensualismo, dicen, habiendo sido encargados por los poderosos

Chigi, qué rumbo seguia la conciencia y la moderacion en aquella borrasca. Tocaba en su apogeo la doctrina del arte por el arte.

Rafael no se consentia momento de reposo. A la vez dirigia las obras arquitectónicas del Vaticano; dibujaba cincuenta y dos cartones para las bóvedas de la galería del segundo piso; decoraba la Farnesina; vigilaba las excavaciones, con gran actividad proseguidas; trazaba planos de mansiones palatinas, y tambien producia los mágicos cartones de Hampton-Court, dechados pedidos por Leon X, cuando queria ver labrado cierto número de tapices, con destino á la capilla Sixtina. Tan prodigiosa actividad debia de producir sus naturales frutos. Rafael no llegó á la edad de la fria razon. Murió en aquel momento en que la juventud, un poco modificada, ya siente como anticipados presentimientos de las tristezas que la esperan del lado allá de los cuarenta años. Treinta y siete contaba Rafael cuando bajó al sepulcro.

VIII.

Tres momentos singulares, tres fases culminantes ofrece al crítico la vida artística de Rafael: la peruginesca, la florentina y la romana. Basta la simple enunciacion de estos términos para que se columbre su significacion bajo la relacion artística. Determina la fase peruginesca el periodo en que Rafael, limitándose á responder á las impresiones que recibe, dentro del medio local donde alienta, se atiene á la tradicion pura cristiana, sin que por esto sus obras carezcan de nobles partes que las avaloren. Las enseñanzas que le rodean siguen aquella línea estética trazada por los artistas del monacato: son objetos devotos que embellece el tecnicismo pictórico.

Ni sería permitido dudar que Rafael pudo, sin salirse de la vereda propuesta, subir hasta la cúspide de la belleza.

Respondia la Escuela ombriense á dos principios fundamentales: como pensamiento era mística; sin la sequedad y la aridez bizantina; como hechura, representaba el desenvolvimiento del estilo fiesolano, mejorado por los generales progresos de la composicion, de la perspectiva del colorido y del dibujo. En toda obra de arte, cuanto mayor y más exacta es la correspondencia entre la idea y la forma, más grandes pueden ser las perfecciones del conjunto. Siempre hay una relacion interna y fatal entre el pensamiento y su exteriorizacion. No parece sino que el artista se eleva interiormente cuanto le permiten sus fuerzas y sus medios externos. El que no sabe dibujar, no suele concebir un cuadro pictórico donde se reproduzcan las gracias inmortales de la Vénus de Médicis. Si el que dibuja no se eleva á lo sublime creando, es porque carece de facultades, cuya falta puede muy bien señalarse y coexistir al lado de una gran habilidad de imitacion puramente mecánica.

Las creaciones peruginescas como las de Rafael, vaciadas en el propio molde, obras son de grandísimo merito; con un grado más de perfeccion, serian ejemplares en su línea. El pensamiento y la forma se corresponden. Hay en la segunda la voluntaria modestia, el encogimiento reflexivo que pide el carácter ingénuo, purísimo é inmaculado de los asuntos. La Madona, con su natural desdoblamiento, hé aquí el tema permanente de la estética ombriense. Si las actitudes se repiten, si se advierte cierta monotonía en los tipos, atribúyase á que aquella pintura es hierática, que por consiguiente no necesita recursos extraños para recomendarse. La *Asuncion* de la Galería Brera, y la *Madona* de Berlin de Juan Santi; el *Sposalizio* del museo de Caen, la *Pietá* del palacio Pitti, el fresco admirable de la *Magdalena* en Florencia, el otro no ménos peregrino de *Cristo dando las llaves á San Pedro* en el Vaticano, obras todas del Peruggino; el *San Jorge* y el *San Miguel* pintados por Rafael para Gindobaldo, al separarse de su maestro, bastan para reconocer los altos merecimientos del estilo peruginesco.

Ni se pueden negar á la escuela, elementos propios para mejorarse, sin renegar de su carácter, cuando prácticamente se estudia el caso en el *Matrimonio de la Vírgen* que Rafael pintó ateniéndose, casi reproduciendo, al *Sposalizio* del Peruggino. Aunque ambos cuadros parecen calcados el uno sobre el otro, adviértense en el del discípulo modificaciones ventajosas. Siendo el dibujo siempre un tanto seco y vacilante, Rafael ha disminuido las proporciones de las figuras, acomodándolas al natural, trasmitiendo á la expresion un acento de pureza y de gracia que no resplandecen en la creacion peruginesca. Demás de esto, los detalles arquitectónicos se hallan estudiados en Rafael con un esmero exquisito, demostrando que tambien en cuanto al gusto, el discípulo excede al profesor.

Insistimos en este análisis por lo que concurre al esclarecimiento del tema principal de estos estudios. Si con

pruebas auténticas y argumentos irrebatibles queda demostrado que la pintura religiosa en Italia tenia propio porvenir, sin olvidarse de lo más sustancial en ella, habrá que convenirse que cuando toma por despeñados atajos no hace otra cosa sino amoldarse á las condiciones de una sociedad á quien de por mitad extravían los acontecimientos y la intemperancia de los mismos hombres que debian refrenarla. La Escuela ombriense como la primitiva neerlandesa, se detuvo á deshora; en su desarrollo, para cambiar de direccion sin ventajas que compensaran los defectos que pronto la dominarian.

Durante la segunda fase de la evolucion artística rafaelesca, domina el elemento crítico. En Florencia luchan dos ideas, la occidental italianizada (Nicolás de Pisa, Giotto, Gaddi, Orcagna, Starnina), y el clasicismo modernizado (Brunelleschi, Alberti, Ghiberti, Donatello, Della Robbia, Finiguerra, Vinci y Buonarroti). La exaltacion de la forma, la reproduccion del desnudo, el simulacro anatómico empujado hasta la nimiedad; y paralelamente, el atrevimiento en las actitudes, la novedad en el contraste, la grandiosidad en la apostura y en las medidas, hé aquí el ideal de los reformistas. A pesar de toda su teología, la doctrina estética y el estilo de Miguel Angel llevan al paganismo en pensamiento y en sensacion. Pero la vida muelle de la sociedad florentina, sus hábitos pulidos, la gran ingerencia de la mujer en la vida pública, el influjo de la risueña y no pálida naturaleza, que con sus escenas alegres ciñe á la ciudad con la guirnalda de un pintoresco panorama, impiden á los clásicos el levantarse hasta la exaltacion que han de alcanzar en Roma. En la Ciudad eterna no hay términos medios. Allí todo se inclina del lado de la violencia, de la severidad doctrinaria, de la grandiosidad titánica. El agro romano con sus áridas perspectivas y melancólicamente majestuosas, por lo desoladas; las fábricas monumentales derruidas, formando en la mente la imágen de un poder gigante cuyos miembros esparcidos por el polvo aún suscitan terroríficos recuerdos; aquella postrada grandeza que aún os suspende desde su aniquilamiento; el carácter viril, severo y doliente de los poderes que en Roma dominan, establecidos en idea para contrariar toda transaccion con la carne y con sus naturales derechos y flaquezas; aquella inevitable elevacion de todos los elementos de la sensibilidad y de la inteligencia hácia un término infinito, nunca alcanzado, pero que prácticamente se traduce por ruptura de todo lazo terrenal, menosprecio ó indiferencia compasiva de la vida con sus prácticas cuotidianas y vulgares, y afan interior y calenturiento de lo desconocido y de lo sorprendente, son otros tantos motivos que, complicándose, inflaman la llama de la fantasía, en el artista, hasta lanzarla en los dominios de lo épico. Todo en la Roma neoclásica tiende á lo inconmensurable. Desde la cúpula de San Pedro hasta el *Moisés* de San Pedro *in Vincoli;* desde las notas del canto llano, semejantes á lejano sollozar de oceánicas plañideras, hasta las lucubraciones de la teodicea, todo es descomunal é incoercible, todo propende á señorear el sentimiento sin freno, de la razon disciplinada.

La conciencia humana en Roma se recrea en las tempestades de la contradiccion, y busca lo exhorbitante porque contempla la tierra desde las vertiginosas alturas de la trascendencia. Hay pontífices que se hacen representar con la espada del anatema en la mano, y los fallos del Vaticano, á menudo, se anuncian con la resonancia medrosa del trueno que ha sucedido al rayo del entredicho. Tiene Roma algo del cáos. Como el cáos es inmensa, como el cáos multiforme, como él enloquece con sublime delirio; abruma y aniquila con la inopia de la impotencia y de la parvedad. El mundo clásico y el romántico, el Oriente y el Occidente, la barbarie y la cultura, lo ideal y el positivismo, lo máximo y lo mínimo, todo se atropella en aquel apocalíptico teatro de la eterna tragedia humana.

Florencia es el pimpollo que la mediocridad burguesa cuida con esmero. El arte quiere en las orillas del Arno suscitar sonrisas, no anonadamientos. El duomo lleva por vocablo Santa María del Fiore, porque Florencia no es un pueblo, es un conjunto de cármenes atados con un lazo de plata, que se llama el Arno. Jardin encantado donde las maravillas de la flora no eclipsan las maravillas de la raza. Florencia es el pedestal de la *donna* italiana. Beatrice tiene un altar en cada pecho. Dante es el pontífice de aquel culto platónico de la belleza femenina, del ritmo suave, de la música de los sentidos concertada con la música del alma. Indumentaria, mobiliario, arquitectura, costumbres públicas y privadas, cánticos, lenguaje, flaquezas, virtudes, todo responde al mismo diapason. Florencia tiene algo de ateniense. A la serenidad del cielo, corresponde la serenidad del ánimo. Las alteraciones políticas no interrumpen su sueño en brazos de la molicie. Siéntese en el ambiente florentino algo que enerva, algo que hunde la voluntad en deliquios de inexplicable ternura. Si la vida en Roma debe de ser representada como un drama, en Florencia no parece sino idilio.

Así se explica la coquetería, permítasenos la frase, el predominio de la forma femenina ennoblecida, en el arte florentino. El arte en Florencia no es una institucion aristocrática como en Roma; es una necesidad de la vida bur-

guesa y municipal. Por eso hay plazas convertidas en Museos. La de la Señoría, por ejemplo. Ni allí necesitan custodios las obras inmortales del antiguo que la decoran, ni ménos las de Juan de Bolonia, Donatello, Baccio Bandinelli, Miguel Angel y Benvenuto Cellini, junto á ellas expuestas; sino aplausos incesantes. El florentino restauraría de buen grado el Parthenon, el romano el Capitolio. Aquel edificio representaba á Aténas dominando la Grecia con la hegemonía moral de su sabiduría y de su pulimento; este es el mundo sujeto á su voluntad, por la fuerza de las legiones.

Debia Rafael experimentar en Florencia sensaciones inexplicables. Trasportado á Roma desde Peruggia, quizá el cambio brusco á que se sujetaba su complexion le habria repugnado. En Florencia le conquistó el clasicismo sin esfuerzo. Rafael no estaba forjado para la lucha, sí para los triunfos. Su naturaleza era de aquellas que resuenan con el concierto de la vida general. Habia nacido para atraer, para armonizar, para fundir, no para romper lanzas por la tradicion ó la utopia. Hijo de su siglo, hombre de las circunstancias, representante de una pasion nacional, Rafael fué el símbolo del neoclasicismo en su modo poético, suave y terreno, como Buonarroti lo sería en su fase dramática, apocalíptica y fantástica.

La vision de la estética florentina sorprendió, esto es indudable, al adolescente, que no conocia otra existencia que la tranquila y sin vaivenes de sus montañas. Ante las creaciones de Leonardo de Vinci ó de Buonarroti, descubrió que habia un arte distinto del hierático. Cuando estudiaba los mármoles antiguos, reunidos por la solicitud pagana de Lorenzo de Médicis en los jardines de San Márcos, tal vez su piedad inmaculada llevó las señales del rubor á las mejillas. Hubo un período de duda y de incertidumbre. Precedia la crísis psicológica al cambio estético. Rafael, sin desdeñarlos, apartóse de los atletas del arte toscano, se cubrió los ojos para no ver la espléndida forma griega en su desnudo incitante, y corrió á los cláustros á copiar á Masaccio y á entusiasmarse con el Angélico.

Durante cuatro años Rafael permaneció en Florencia estudiando, asimilando, produciendo. Los resultados de aquella residencia no podian ser dudosos. Si la intuitiva y cuotidiana educacion de las obras expuestas y aplaudidas no hubieran bastado para modificar su estilo, habria conseguido lo propio el trato y la amistad con los Castiglione, los Bembo y los Bibienas. El contagio clásico entraba por los ojos, penetraba por los oidos, se respiraba en la atmósfera. Rafael se sintió trasformado, posible es que sin darse cuenta puntual de la metamórfosis. ¡Cuán lentamente, sin embargo, no se realizaba el cambio! La *Madona del Granduca*, florentina por completo, áun conserva en la parte más noble del simulacro, la cabeza de la Vírgen, los persistentes rasgos de la manera peruginesca. Más adelante todavía, cuando labra la *Deposicion en la tumba* del palacio Borghese, y áun la *Disputa del Santo Sacramento*, acuérdase, con cariño, de los preceptos del maestro, y le rinde delicado tributo de admiracion en algunas partes de esas obras peregrinas.

Con razon se ha dicho que Rafael ántes fué un genio inteligente que creador. Esto es lo que se desprende de cuanto llevamos escrito. Rafael se amolda á las condiciones que le rodean, y resumiéndolas, las trasmite dignidad, elevacion, nuevos encantos y merecimientos. En el crisol de su talento se reunian y depuraban los principios más diversos, para salir combinados, fundidos, asociando bellezas que hasta entónces no se habian visto reunidas. Y ¡coincidencia admirable! En pocos artistas se descubre la unidad que en el conjunto de las obras rafaelescas predomina, bajo cierto concepto. Faltan en su historia artística las transiciones violentas: realízanse las mudanzas lógica, fácilmente, como si el estilo se deslizara por una pendiente natural que toma el colorido propio de cada uno de los términos en que ha sido graduada. A la ingenuidad peruginesca, sucede la gracia florentina, reemplazada luégo por la pasmosa facilidad y maestría con que en Roma se inmortaliza. Resume la *Bella jardinera* las alternativas del estilo rafaelesco en su fase florentina, y pinta admirablemente la condicion tranquila, suave y armónica del arte florentino. Para que nada contradiga la doctrina, es fama que Rafael se sirvió en este cuadro, como al trazar las otras vírgenes que labró á orillas del Arno, del rostro de una florista, á quien amaba. La pintura adaptábase á la realidad. Personificaba la jóven modelo, á la naturaleza graciosa y delicada de las florentinas. Era el anverso de la medalla, donde Rafael, ya romano, esculpiría los rasgos severos y grandiosos de la hermosa Fornarina.

Y adviértase una circunstancia que es de bulto en este análisis: las composiciones florentinas señálanse por su sencillez. Rafael pinta lo que siente. Sus madonas no revelan pretensiones de ningun linaje. Antes que la matrona espléndida, parecen jóvenes que abandonan la inocencia para entrar castas é inmaculadas, ceñidas de virgíneo manto, en la primavera de la vida. Hasta entónces permanece Rafael casi ignorante de lo patético y de lo dramático. Su propension era lo afectivo. El amor que siente hácia los florentinos, el fuego con que la atmósfera embalsamada por

las esencias le enardece, se comunica á sus facultades y se traduce en plácidas intuiciones de la inexplicable belleza de María. Cada lienzo arranca un secreto al alma del vehemente y juvenil maestro. Están sentidos los asuntos como se siente á los veinticuatro años. Con la sonrisa en los labios y la exhuberancia en el alma, que se desborda en generosidad y confianza inagotables. Los esplendores de la forma aún no le avasallan. Ya se inclina á los escorzos, ya le atrae el desnudo, y le place acentuar la musculatura; pero Rafael, sintiendo la presion de Vinci y de Buonarroti, diríase como si experimentara cierta especie de rubor que no le consentia seguirlos á un terreno que no era propiamente el suyo.

VIII.

Maestro en cuanto al gusto y al sentimiento expresivo, Rafael se ausentaba de Florencia para acudir á Roma. Cuando esto sucedia acababa de cumplir sus veinticinco años. Al posar su planta en la Ciudad de los pontífices, Rafael debió sentirse falto de fuerzas para una lucha con cuanto le rodeaba. El anciano Papa no era hombre con quien podian usarse términos ambiguos. Para él la cuestion artística alcanzaba las proporciones de un duelo á muerte, con quien contrariase sus proyectos ó siquiera se mostrara renuente en segundarlos. Julio II manejaba con la misma facilidad la bengala del generalísimo que el báculo del sucesor apostólico. Entusiasta hasta el delirio por lo clásico, habia reunido en torno suyo cuantos elementos intelectuales y artísticos se requerian para llevar á cabo su empresa. Rafael no hizo más que plegarse á aquella voluntad de hierro, que no admitia la menor contradiccion. Pero en este sometimiento Rafael no abdicaba su personalidad artística. Florencia le habia preparado para entrar en las miras del Pontífice sin violentarse.

Ya sabemos que la naturaleza de Rafael era blanda, sensible, vehemente y entusiasta. Esto quiere decir que la facultad de asimilacion debia de ser señaladísima. De todas las obras que Rafael trabaja en Roma, ninguna que en la esfera del pensamiento resuma con más elocuente lenguaje su nueva situacion, como la *Escuela de Aténas*. Es aquel fresco la apoteósis del clasicismo estético y de la sabiduría pagana, que es la sabiduria del Renacimiento. Dominan la composicion las figuras de Platon y de Aristóteles, y en el fondo álzase una fábrica que corresponde al estilo creado por los arquitectos del dia, con los medios que les han suministrado las medidas y los miembros de lo antiguo. « Por la armonía de las líneas generales, por la hábil distribucion y órden entre los grupos en que se dividen las figuras, por el carácter noble de los tipos y de sus fisonomías, y de las actitudes y vestimentas, por el color sóbrio, enérgico y verdaderamente histórico, dice un crítico, Rafael nunca sobrepujó la *Escuela de Aténas*.»

El *Apolo rodeado de las musas,* tambien en el Vaticano, las creaciones de la Farnesina, con las demás obras mitológicas y de historia profana ó litúrgica del eminente artista, son corolarios divergentes de aquella afirmacion capital. Desde el *Incendio del Borgo* hasta el *Pasmo de Sicilia*, todo gravita ya en torno de una idea fundamental, que es lo clásico, como Rafael lo concibe y lo representa. El novoclasicismo es el Dios-éxito de aquella sociedad pseudo-cristiana. Rafael es su ministro en lo pintoresco, como Miguel Angel lo es en la epopeya. Empujado el arte por apetitos inmoderados, auxiliándole los doctos y la erudicion, todo lo intenta y se complace en vencer las mayores dificultades. El lujo de fecundidad y de inventiva se nivela con la habilidad en el tecnicismo. Lo dramático, llegando á veces á la penumbra de lo grotesco; las alusiones cultas y rebuscadas; los contrastes sorprendentes y violentos; los efectos inesperados; la variedad y la multiplicidad; la pasion saltando á la vista, hablando á los sentidos con el color intenso y la energía de los músculos; el semblante atrevido; el relieve de las carnes y la riqueza, movimiento y amplitud de los trajes, hé aquí la última fase de la pintura rafaelesca.

Así se completaba la evolucion. Rafael no inició, no creó, no reformó. Su carrera artística es una síntesis que comienza á los veinte años y termina á los treinta y siete. Tres rasgos capitales la dan fisonomía: el hierático, el crítico y el culterano. Peruggia, Florencia, Roma. La historia del Renacimiento es su historia; triunfos y flaquezas, comunes son á la sociedad italiana y á Rafael. Para comprender el uno, de rigor ha sido estudiar la otra. Rafael ha sido, es y será el artista más popular en Italia. Ninguno como él puso su corazon al unísono con el corazon de las muchedumbres, ninguno la sirvió tan fielmente con sus obras. Por eso Rafael es inmortal como son inmortales las figuras que se funden con las esperanzas, los delirios, las ideas y los desahogos de todo un pueblo.

IX.

Puede envanecerse nuestra patria de poseer varios entre los más señalados lienzos del inmortal maestro, cuya significacion artística nos ha inspirado en estos estudios. Compónese el caudal, atesorado en el Museo Nacional de Pinturas, de diez obras; pero áun siendo escaso el número, la importancia de algunas de ellas excede á toda ponderacion.

Figura en primer término el celebérrimo *Pasmo de Sicilia*, cuya muy interesante historia bien quisiéramos reproducir, aunque nos lo vedan las proporciones que insensiblemente ha tomado esta monografía. Diremos sólo que el *Pasmo* fué regalado por los PP. Olivetanos de Santa María dello Spasimo en Palermo, al rey Felipe IV, quien en recompensa les favoreció con una pension anual de 4.000 ducados y otra de 500 al abad portador de la joya. Fué ésta secuestrada por los franceses, cuando nos invadieron al principio del siglo, y devuelta en 1819. Pintada en madera fué trasladada al lienzo en París, figurando hoy como uno de los trabajos del autor en su última manera.

Corre parejas con esta pintura en importancia, la *Perla*, que pertenece decididamente al tercer estilo de Rafael. Propiedad de los duques de Mántua, figuró luégo en la Galería de Cárlos I de Inglaterra. Muerto este soberano adquirióla el embajador de España. Al recibirla Felipe IV exclamó: «¡Hé aqui la perla de mis cuadros!» Calcúlase que Julio Romano ayudó á Rafael en la pintura de esta peregrina tabla.

No es ménos bella la *Visitacion*, originariamente en tabla, ahora en lienzo. Tambien se piensa que el pincel de Julio Romano y áun el del Fattore, se asociaron al de Sanzio para producirla. En 1655 lo compró Felipe IV. Arrebatado por los franceses, trasladáronle al lienzo en París; volvió, hecha la paz, á España.

Demás de estas pinturas posee la Pinacoteca madrileña:

El Retrato de un cardenal. Passavant cree que este fué Bibienna; D. Valentin Carderera piensa que se refiere al célebre Alidosio, ilustrado por Pablo Sovio. Véase tocante á este punto el *Catálogo del Museo* por el Sr. Madrazo.

El Retrato de Andres Navagero.

El Retrato de Agostino Beazzano.

La Vírgen del Pez. Tabla asimismo pasada al lienzo. Regalada por el duque de Medina á Felipe IV en 1645. Secuestrada por los franceses, y devuelta luégo á España.

La Vírgen de la Rosa, procedente del Monasterio del Escorial.—Lienzo.

La Sacra Familia, llamada del lagarto. Tabla. Figuraba en el Alcázar, en tiempo de Cárlos II.

La Sacra Familia del Cordero. Esta tablita, preciosa por muchos conceptos, figura en el Museo con el núm. 798. Mide de alto $0^m,29$ y de ancho $0^m,21$. Demás de sus méritos intrínsecos, reune la circunstancia principalísima de haber sido pintada en 1507, mostrándonos, por consiguiente, el período en que Rafael pugna por conciliar la tradicion peruginesca con los medros y mudanzas de los florentinos.

Resulta, pues, que esta tabla es un valioso documento en la biografía del artista y en la historia del arte cristiano; y en tal sentido, se ha reproducido en este Museo. La figura principal es indudablemente la del Niño Jesús, que aparece montado en un corderillo que yace postrado en el suelo. De rodillas la Vírgen, diríase que adora al Salvador en la persona de su tierno hijo, mientras le sostiene suavemente por un brazo y por la espalda.

Admirable es la belleza del infante y la expresion beatífica retratada en el rostro de María. Ni es ménos notable la figura de José, que de pié, contempla aquella escena con la alegría en el semblante. Rafael estampó su nombre en el escote de la túnica de María y la fecha en que pintó la tabla.

Termina la composicion un lejano paisaje que embellecen las líneas irregulares algunas montañas y un rio, cuyas márgenes bordan árboles y prados de verdura.

Ignórase para quién se pintó esta preciosidad y cuándo vino á la Península. Sábese únicamente que fué reproducida en tiempos antiguos. Una de estas copias fué vendida por la familia Gerseis de Florencia, al cantor Nicolo

Tacchiardini, habiendo sido grabada por Gregorii, Morghen y otros artistas. Otra compró el conde de Castelbarco, milanés; posee otra el marqués Malaspina de Sannazaro en Pavía; una cuarta copia existe en manos de M. Migneron de París; el palacio Corsini de Roma atesora la quinta, y el duque Alberto de Baviera, la sexta con alguna variante.

Buena prueba constituyen estas reproducciones del mérito excepcional de esta presea, monumento auténtico—como hemos dicho.—de una de las fases artísticas de la vida del inmortal Rafael Sanzio de Urbino.



F Aznar litª Lit de J M Mateu Calle de Recoletos 4

ESTATUAS YACENTES DE D JUAN 1º DE PORTUGAL Y DE SU ESPOSA

aster

MONUMENTOS FUNERARIOS DE LA EDAD MEDIA.

LA ESTATUARIA ICÓNICA EN PORTUGAL. (1)

SEPULCRO DE DON JUAN I, EN BATALHA,

POR EL ILMO. SEÑOR

DON JOSÉ AMADOR DE LOS RIOS,

Individuo de número de las Reales Academias de la Historia y Bellas Artes de San Fernando, Catedrático del Doctorado en la Universidad Central, Inspector general de Instruccion Pública, etc.

I.



(2)

NADA hay en la vida intelectual de los pueblos que no se relacione y enlace sustancialmente, contribuyendo á producir ese admirable conjunto, que ha sido designado bajo el nombre de *civilizacion* por la filosofía y por la historia. Las artes, las letras, las ciencias, frutos espontáneos y legítimos, en sus diferentes esferas, del sentimiento y de la razon, obedeciendo á las leyes superiores, que impulsan con inagotable anhelo de progreso á la razon y al sentimiento, anímanse y fecúndanse sin trégua con sus mútuas conquistas, aspirando á labrar de consuno, en medio de su maravillosa variedad, la portentosa y nunca bien quilatada unidad, que constituye, en todas las edades históricas del hombre y en todas las regiones de la tierra, su más noble, su más rico y su más útil patrimonio. Y si estas íntimas relaciones, esencialmente progresivas, se hermanan y fortifican á medida que se ensanchan las órbitas del individual desenvolvimiento de ciencias y de letras, en ninguna de las esferas de la humana actividad

(1) Esta *Monografía* forma parte de los *Estudios Monumentales y Arqueológicos sobre Portugal*, que escribe actualmente su autor, de los cuales han visto ya la pública luz en las *Revistas de España* y de la *Universidad de Madrid* algunos capítulos. El MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES tributa, al darle el conveniente lugar en sus columnas, una especial muestra de consideracion á la nacion portuguesa. — Debe advertirse, para su mejor inteligencia, que este trabajo sigue en los expresados *Estudios* al de los monumentos arquitectónicos, levantados en aquel suelo desde el reinado de don Alfonso Enriquez hasta fines del pasado siglo XVIII. — *(Nota de la Direccion.)*

(2) Copiada de un códice de principios del siglo XV, que se conserva en la Biblioteca Nacional.

se realizan, con mayor intimidad ni más fecundos frutos, ese consorcio y maridaje que en las esferas de las artes.

Gozan las bellas el precioso y natural privilegio de ser madres y perpétuas maestras de todas las artes industriales, cualquiera que sea el fin social á que éstas aspiren; y ha cabido entre sus hermanas á la arquitectura, en todos los tiempos y en todos los grados de la civilizacion, muy fecunda iniciativa en la referida enseñanza. Por esto la ciencia arquelógica, que anhela en nuestros dias reconocer fundamentalmente el desarrollo de la humana cultura, con el exámen así de los monumentos plásticos como de los monumentos industriales, fija preferentemente sus miradas en las creaciones de la arquitectura, al estudiar cómo obran en cada pueblo, dentro de los múltiples círculos de la vida, las indicadas artes. Son, por tanto, las expresadas producciones, en este trascendental sentido, las fuentes principales de inspiracion para todas las artes secundarias; y fuera, en verdad, infecundo el empeño de investigar y de señalar los progresos de las últimas, tanto en el universal desarrollo de la humana civilizacion, como en las esferas menores de cada nacionalidad y de cada época, sin reconocer primero y quilatar maduramente las principales manifestaciones arquitectónicas, luminosas piedras miliarias de la peculiar cultura de cada pueblo. Y sería, en verdad, empresa más vana todavía, el pretender siquiera descubrir y mucho más el establecer sólidamente, apartándose de tal camino, no ya las relaciones sustanciales, pero ni áun tampoco las meramente técnicas, entre las grandes creaciones de cada edad artística y las producciones secundarias, que correspondiendo á todas las necesidades de la vida social, vienen á ejercer en el desarrollo de cada especial cultura no ménos útil que necesario ministerio.

Conviene, pues, repetirlo: derivacion natural é inmediata de las bellas artes, inspíranse indefectiblemente en ellas las artes secundarias, llamadas á satisfacer en el vario desenvolvimiento moral de todos los pueblos las más nobles y elevadas exigencias de la vida. La creencia y el culto, fuentes de inspiracion y de actividad, tanto más puras y fecundas cuanto sea más sincero, ardiente y enérgico el sentimiento religioso; las costumbres públicas, civiles y guerreras, incentivo del amor y del entusiasmo popular, tanto más activo y poderoso cuanto sean aquellas más ingénuas y nazcan más inmediata é íntimamente de las mismas entrañas de la sociedad; todo lo que, en una palabra, contribuye á la progresiva realizacion de una nacionalidad y de una privativa cultura; cuanto llega á ser genuina expresion de las mismas,—todo pide y halla en las artes derivadas con maravillosa correspondencia y armonía, formas suficientes y adecuadas para llenar cumplidamente sus fines particulares.—Elevándose las referidas artes á la contemplacion de las artes bellas, engendradoras de toda forma, para obtener tan noble efecto, todo recibe, en consecuencia, dentro de las esferas industriales, el sello característico de las grandes manifestaciones plásticas. Dados estos fundamentales principios y considerando al par que sobre ser la arquitectura arte sintética por excelencia, lleva en sí, por su propia virtualidad y naturaleza, el tipo ideal de toda forma aplicable á la industria, hácese, en nuestro sentir, evidente que el estudio arqueológico de las artes secundarias, capaz de producir el conocimiento de esa relacion íntima y directa entre los monumentos bellos y los monumentos útiles de los pasados siglos, es la más fehaciente piedra de toque de la verdad histórica, á que la ciencia aspira.

No es, sin embargo, posible llegar á este resultado, cuando fijamos ya nuestras miradas en determinada cultura, sin considerar primero cómo las artes plásticas, hermanas de la arquitectura, que habian salvado, abrazadas á ésta, la noche de la barbárie, empezaron á reclamar, áun dentro del templo católico, cierta individual representacion, que debia, andando los tiempos, constituir su total rehabilitacion y su mútua independencia. Cupo á la Pintura,—como arte decorativa, llamada á contribuir, acaso en primer término, merced á sus multiplicados modos y aplicaciones, á labrar el ideal, obtenido por el cristianismo en la creacion de sus admirables *basílicas* y *catedrales*,—la gloria de embellecer la morada del Dios Único desde los primeros siglos de la Iglesia. Con deslumbradores mosáicos de piedras duras y preciosas (1), con vistosas y devotas representaciones, ejecutadas siempre al *temple* (2), y con no ménos sorprendentes *lacunares*, matizados al par de oro y mil colores, brillaron en efecto desde aquella edad los pavimentos, muros y armaduras de las celebradas basílicas, creadas alternativamente ya por el arte *latino*, ya por el *bizantino;* manifestaciones coetáneas que se hermanaban al fin en estrecho maridaje dentro de la Península Pirenáica, para producir durante la dominacion visigoda la que hemos ántes de ahora designado con el título de *estilo*

(1) Los ilustrados lectores que lo desearen, pueden servirse consultar el libro que, bajo el título de *El Arte latino-bizantino*, dimos á luz en 1861. Allí procuramos fijar todas las aplicaciones que dentro del templo cristiano tuvo el arte *musivaria*.

(2) Remitimos á nuestros lectores sobre este punto, importante en la historia de la pintura, á la especial monografía que, con el título de la *Pintura mural en España hasta el siglo XIII*, dimos á luz en el tomo II de este Museo Español de Antigüedades.

latino-bizantino (1). Ni abandonó tampoco la pintura, contrayéndonos ya al suelo ibérico y acercándonos á la fundacion de la monarquía portuguesa, cuyos monumentos funerarios son objeto de la presente monografía, la decoracion de las basílicas cristianas, vinculado su ejercicio en la tradicion artística de la grey hispano-latina, que excitaba sin duda el ejemplo de los árabes, cuyas mezquitas y alcázares aspiraban á oscurecer, con la prodigiosa variedad de sus colores, el fausto deslumbrador de los primitivos templos católicos.

Ménos general en sus aplicaciones, aunque no ménos apta para enriquecerlos, habíase mostrado en ellos, durante aquellas primeras edades, la ESTATUARIA. Al cabo, mientras la representacion pictórica del martirio, tan piadosa como heróica, llenaba de un modo dramático los muros de las basílicas, comenzaban á figurar en los altares, sobre sus preciadas reliquias, las imágenes individuales de los mártires; y de allí, no olvidado el cultivo del arte anaglyptico, pasaban estas mismas efigies á decorar, con las de los apóstoles y los evangelistas, fustes, capiteles, intercolumnios, tímpanos, enjutas y pechinas de arcos y domos, ó aparecian en más ó ménos rudos bajo-relieves acaudalando siempre las partes más nobles de la construccion arquitectónica. Mas en tanto que de este modo tributaba la ESTATUARIA de la Edad-media sus preciadas y crecientes conquistas á la arquitectura,—adunándose en este fin con la PINTURA, cuyos colores adoptaba tambien para engalanarse (2),—iniciábase bajo las mismas bóvedas del templo, inspirada por las creencias religiosas, una nueva aplicacion de esta bella arte, llamada á tener sucesivo florecimiento, al calor de las diversas trasformaciones, que señalan en el cuadrante de los siglos el progreso del grande arte cristiano. La Iglesia, unida con sus hijos por el culto y la fé, y agradecida, tanto al heroismo como á la magnificencia de reyes, príncipes, prelados, caudillos y caballeros, mientras buscaban los primeros el eterno descanso de sus cuerpos en suntuosos panteones, ejercia su maternal piedad, dando asilo al pié de los altares á los huesos de sus bienhechores, cuyos nombres habia consagrado durante las primeras edades de su existencia en muy preciosos *Dípticos* (3).

De esta suerte, y por tal camino, comenzaba á rehabilitarse en la Edad-media la ESTATUARIA ICÓNICA, que tantas maravillas produjo en el suelo del Ática y que dentro del mismo siglo de Augusto habia llegado en Roma á ser cultivada con el ciego frenesí que nos revela la docta diligencia de Plinio (4). Ornados primero, trascurrido ya el año de 1000, los sepulcros de reyes y príncipes de interesantes *grafidos*, que ennoblecian sus tapas ó cubiertas de piedra con la representacion icónica de tan altos personajes; esculpidas despues sobre aquellos peregrinos perfiles y contornos sus manos y cabezas con rebajados relieves, que determinaban ya con entera evidencia un propósito realmente estatuario,—abríanse muy luégo para esta bella arte amplísimos horizontes; y empeñada siglo trás siglo en la realizacion de aquella manera de apoteósis, concedida por la Iglesia á sus hijos y protectores, trasmitiase á los tiempos modernos, trayendo la gloria de haber animado con el sello de una enérgica actualidad, los monumentos sepulcrales, debidos á los diferentes estilos arquitectónicos, en la Edad-media desarrollados, y la más sabida aún de ilustrar la historia nacional con los retratos de los más egrégios varones, que subliman sus anales.

Obedeciendo de cerca á los fines trascendentales de las creencias religiosas; aspirando á interpretar eficazmente el general estado de cultura del pueblo ibérico, como lo interpretaba el arte de construir; preparando de un modo evidente su futura independencia, mostrábanse, pues, la PINTURA y la ESTATUARIA, al correr del siglo XI, época por multiplicados conceptos memorable, y señalada en la historia de la Península, primero con la creacion del condado, y

(1) Véase el citado libro del *Arte latino-bizantino en España* y *las coronas de Guarrazar*.

(2) Respecto de la estatuaria policrómata de los tiempos medios, pueden los lectores que lo tuvieren á bien, consultar el estudio que expusimos al trazar la monografía del bello *Díptico de marfil*, conservado entre las alhajas del Escorial, obra de la segunda mitad del siglo XIII. No esquivamos declarar aquí, sin embargo, que el arte estatuaria, ya en su derivacion greco-latina, ya en la edad visigoda, ya en los tiempos de la reconquista, conservó, como estimable presea, heredada de la antigüedad, el uso de los colores, y por tanto, su condicion de policrómata. Aun llegado el triunfo del *Renacimiento*, no se despojó de ésta, que tuvo siempre por muy legítima gala, clasificándose en las ordenanzas de pintores la *pintura de estátuas y relieves*, bajo los títulos de: *encarnacion mate*, *encarnacion viva*, ó bruñida, *estofado*, *ayudas de léjos ó de historias*, etc. Sobre este punto nada hay en lengua española tan útil y curioso como el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco, pintor insigne, sevillano, y maestro del gran Velazquez.

(3) Digno es de tenerse presente, para comprender estas relaciones íntimas y nacidas á larga vida entre los fieles y su madre la Iglesia, que desde los primeros siglos del cristianismo, adoptándose por los PP. el uso antiquísimo de los *dípticos*, se destinaron éstos á perpetuar la memoria, así de los fieles como de los obispos, cuyos nombres se leian públicamente en ciertos momentos de la misa. Los referidos *dípticos* llevaron los nombres de: *Diptyca episcoporum; Diptyca mortuorum; Diptyca offerentium*, etc. Los lectores que desearen más noticias en el particular, pueden servirse consultar la *Monografía del Díptico consular ovetense*, dada á luz por nosotros en este MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES.

(4) *Naturalis Historia*, lib. XXV, cap. II. Debe tenerse aquí presente, para el estudio que nos proponemos hacer, que la antigüedad gentílica exornó tambien con estátuas los sepulcros de sus héroes, magistrados, etc. La diferencia es, sin embargo, muy notable entre las actitudes de las estátuas gentílicas y las estátuas mortuorias de los sarcófagos cristianos. En particular distinguióse nuestra España por la piedad y el recogimiento, de que aparecen dichas estátuas animadas, á diferencia de lo que sucedia en Italia, donde la tradicion clásica dominó de tal modo que no perdonó ni áun estas piadosas representaciones. Portugal, como veremos despues, se asocia á España en esta como en otras muchas costumbres.

despues con la fundacion del reino portugués, objeto especial, como hemos ya apuntado, de los presentes *Estudios*. Más afortunada que la PINTURA en el concepto histórico, empezaba á constituir desde aquel momento la ESTATUARIA los ricos elementos, que sirven de base á la *iconografía* civil y eclesiástica, propiamente española. Al lado de ambas, y ya valiéndose de la *eboraria*, el *encausto*, la *orfebrería*, la *marqueteria* (obra de taracea) y de las demás artes industriales del diseño, desenvolvíase y tomaba grandes creces de siglo en siglo el *mobiliario sagrado*, trascendiendo el ejemplo de sus maravillosas conquistas á todas las demás esferas de la vida.

II.

Iniciado este notabilísimo movimiento, al propio tiempo que se verifica en la España Central aquel extraordinario y sorprendente desarrollo de la poblacion cristiana, debido al gran progreso de la *Reconquista*, que dió nacimiento á la nacion portuguesa,—no hay para qué repetir, establecidos los principios de crítica, á que nos vamos ajustando,—que acometida y llevada á cabo la conquista de Portugal por gallegos y leoneses, astures y castellanos, del mismo modo que llevaron á las regiones del Duero y del Mondego la arquitectura *románica*,—que á la sazon llegaba á su mayor auge y grandeza,—para producir las memorables basílicas de Lamego y Braga, Porto y Coimbra (1),—llevaron tambien la PINTURA y la ESTATUARIA, y con ellas todas las artes derivadas, que en algun modo debian contribuir á la solemnidad del culto y á la exaltacion de la creencia.

Y no se tema por cierto que pudiera ser escaso ó insignificante el obsequio, que en tal concepto hacia la España de Fernando I á las comarcas occidentales, redimidas por su espada del yugo mahometano. Sin apartarnos del reinado de este grande hombre, ni salir de la nueva córte de Ordoño II, sobre modo distinguida por él, merced á la predileccion con que la veia su mujer, doña Sancha, hemos tenido ántes de ahora repetidas ocasiones de llamar la atencion de los doctos respecto de un monumento, fruto de su piedad y de su magnificencia, y al cual acaudalaba el mismo rey, mediada ya la XI.ª centuria, con todas las producciones de las bellas artes y de sus inmediatas derivadas. El conquistador de Lamego y de Viseo, de Porto y de Coimbra, consagraba en efecto á la memoria del glorioso Doctor de las Españas la basílica leonesa de *San Juan Bautista*, sustituyendo su antigua fábrica, que era de barro (lutea), por la preciosa construccion de sillería, que hoy admiramos; y al decorarla de bellos capiteles, gallardos frisos é interesantes relieves, enriquecíala, reconstruyendo y ampliando el régio *Panteon*, cuyas bóvedas decoraban multiplicadas representaciones pictóricas, de alta significacion en la historia del arte, y cuyas tumbas exornaban, no ya sólo los primitivos *grafidos* arriba mencionados, mas tambien los rebajados y embrionarios relieves, con que la ESTATUARIA ICÓNICA empezaba á dar testimonio de su existencia. Al poner definitivamente en 1063 aquella basílica bajo la triple advocacion de San Vicente, San Juan Bautista y San Isidoro (nombre que ha imperado al postre sobre los demás), dotábala don Fernando, en uno con doña Sancha, su esposa, de un prodigioso tesoro de obras de arte. Tenian entre ellas lugar señalado no pocas estatuillas de marfil (scultiles), cruces y arquetas-relicarios de ricos anaglifos, pertenecientes asimismo á la *eboraria;* y brillando no tanto por la riqueza de la pedrería y de los metales nobles que las formaban, como por la belleza y pulcritud de sus relieves, olovítreos y filigranas, aumentaban aquel raro tesoro coronas régias, cálices, frontales de altar, y todo linaje de ornamentos propios del culto, debidos al par á la *orfebrería* y á la *encáustica*. Como digna corona de aquella espléndida donacion, figuraban por último muchas y muy peregrinas preseas, fruto de las *artes textiles* ó *textrinas*, en que eran de admirar los tisúes, xametes, brocados y telas *greciscas*, de que se componian (2).

No es por tanto dudoso que en la misma época, en que se inicia y lleva en gran parte á cabo la conquista de Por-

(1) Véase el cap. II de los presentes *Estudios* en el núm. 122 de la *Revista de España*, y en él muy especialmente la descripcion de la *Sé Velha* de Coimbra.

(2) Publicamos la parte integrante de esta donacion en nuestro *Ensayo Histórico-crítico sobre el Arte latino-bizantino en España*, y se ha reproducido despues íntegra la *carta de Testamento* de don Fernando y doña Sancha en varias obras coetáneas.—Esta consideracion nos excusa del trabajo de extractar aquí este documento, tan conocido ya de nuestros eruditos. No creemos inoportuno declarar que vió la luz pública por vez primera en la *Historia de la Órden de San Benito*, debida al erudito Fr. Diego de Yepes, de donde todos nuestros escritores la han tomado.

tugal, habian entrado las artes españolas en aquel especial y extraordinario renacimiento, que caracteriza la gloriosa Era de los Emperadores castellanos (1030 á 1157). La arquitectura, la pintura, la estatuaria recibian con las demás artes del diseño tan extraordinario cultivo, durante aquella afortunada edad, cual parecia preludiar la misma *Basílica de San Isidoro de Leon*, al constituirse en un verdadero museo de todas ellas, y justificaban despues cien y cien monumentos, que ilustran todavía la memoria de los prósperos reinados de Alfonso VI y Alfonso VII. Como la arquitectura y la estatuaria ornamental—que engrandecen, trás la nueva construccion de la Basílica legionense, la *Cámara Santa* de la monumental Oviedo, la *Catedral vieja de Salamanca*, la *Colegiata de Toro*, y para decirlo de una vez, las cien *Iglesias parroquiales* de Segovia,—dieron modelos, en la forma que dejamos probado, á los monumentos de la conquista y de los primeros tiempos de la monarquía portuguesa, así tambien la Pintura mural, la Estatuaria icónica, la eboraria, la orfebrería, la encáustica, y todas las ya mencionadas artes industriales, contribuyeron eficazmente al lustre y ornato de aquellas fábricas, ya obedeciendo las prescripciones del rito y de la liturgia, ya interpretando el sentimiento religioso y las creencias de la muchedumbre.

No podemos nosotros (ni ha sido dada todavía esta fortuna á los investigadores de las artes en Portugal) hacer individual mencion de las *Pinturas murales*, que hubieron de exornar las paredes de las ya memoradas basílicas, por más que no vacilemos en reconocer como un hecho incuestionable la existencia en la Península de esta decoracion, característica así del *estilo latino-bizantino* cual del *estilo románico*. Estudiando de propósito la historia de la *Pintura mural en España hasta el siglo XIII*, nos ha sido, en efecto, hacedero, no ya sólo trazar la no estéril senda que siguió este arte en el suelo ibérico, sino quilatar con entera certeza los medios y el tecnicismo, de que se valía al través de los tiempos, comprobando por último la memorable declaracion del Rey Sábio, quien lamentaba, al mediar la referida centuria, su excesivo abuso (1). Ofensa gratuita—y que tal vez pudieran echarnos en cara á deshora felices é inesperados descubrimientos— haríamos á la cultura lusitana, despojándola, durante la Edad-media, de este linaje de obras pictóricas, y condenándola por tanto á inverosímil desheredamiento. Pero sobre repugnarnos la injusticia,—aunque no sin apuntar desde luego que la Pintura mural, por su propia naturaleza, no era á la sazon apta para servir de fundamento á ninguna determinada Escuela nacional,—bien será advertir que la existencia en Portugal de otros monumentos, tales como los de la Estatuaria icónica y los de las artes secundarias, que constituian el *mobiliario sagrado*, nos autorizarian para creer que no padeció allí tan lamentable esterilidad el noble arte de la *Pintura*.

Fijándonos ahora más principalmente en el indicado desarrollo de la Estatuaria, que tiene, cual vimos ya, sus más hondas raíces en las prácticas de la Iglesia católica y en las creencias populares, y recordando que sus primeras aplicaciones á los monumentos funerarios datan en la Península Ibérica del reinado de Fernando I, consignaremos ante todo como observacion general, que léjos de seguirse en Portugal el ejemplo de otras naciones, donde lograba la tradicion gentílica extraordinario dominio,—sometíanse allí los estatuarios á la práctica más piadosa y conveniente, iniciada en los grafidos y relieves del *Panteon de los Reyes de Leon*, y seguida sin interrupcion en toda España hasta la época del *Renacimiento pagano* (2). Esta conformidad en la disposicion de las estátuas funerarias, que aparecieron constantemente tendidas sobre la tapa del sarcófago, la cual semejaba á su vez la *cama mortuoria*, revela desde luego un mismo orígen respecto de la costumbre que la inspira, y establece una misma tradicion artístico-icónica en ambos países. Encima de la urna que guarda el cadáver, mírase, en efecto, en los sepulcros portugueses, como se mira en los españoles, ora sean *murales*, ora *exentos*, la efigie *yacente* del príncipe, prelado ó caudillo. Revestida de muy ricos paños y preseas, característicos de la dignidad alcanzada en vida, apoya la estátua su cabeza en no ménos ricos almohadones, sembrados á la contínua de nobiliarios escudos, y ciñe al costado ó muestra las más veces sobre el pecho la espada de batalla, exornada de vistosos bálteos de pedrería ó bordados tala-

---

(1) Museo Español de Antigüedades, tomo II, monografía titulada *Pinturas murales del Santo Cristo de la Luz en Toledo*.

(2) En efecto, sólo á fines del siglo XV comienzan á representarse los personajes á cuya memoria se consagran los sepulcros, ya murales, ya exentos, en actitud *orante*, y representándolos en consecuencia como vivos. Este hecho, altamente significativo en la historia de las costumbres funerarias de nuestra España, no lo es ménos, por cierto, en la de las bellas artes, y con especialidad en la de nuestra estatuaria.—Cambiadas sustancialmente las condiciones de la representacion icónica, no era, en verdad, dudoso el que, aumentándose para el estatuario la dificultad de la concepcion y de la ejecucion de su obra, deberia ser mayor el lauro por él alcanzado en la reproduccion de los personajes. La *estátua viva*, si cabe decirlo así, oscurecia á la *estátua muerta*; pero el monumento funerario perdia no poco de su antigua significacion, desnaturalizada ya la primitiva idea, á que debia su existencia. El hecho era resultado inmediato de la influencia que iba cobrando en todas partes el *Renacimiento pagano*, reflejada inmediatamente en el suelo ibérico, merced al ejemplo de las artes italianas, que volveremos luégo á tener presente.

bartes, lo cual se trueca en báculos ó libros de variadas formas, respecto de las representaciones de Abades y de Obispos. Los piés de la referida *estátua yacente* descansan á menudo sobre simulacros de galgos y lebreles, símbolos de lealtad y constancia, sustituidos más de una vez, en el sucesivo desarrollo de estos monumentos funerarios, por leones y grifos, pajes, niños y ángeles. Los frentes del sarcófago aparecieron destinados, ya á encerrar curiosos anaglifos, relativos á la vida del héroe; ya á reflejar en no ménos interesantes relieves policrómatos las costumbres funerarias, comunes á todos los pueblos de la Península; ya, en fin, á ostentar bajo multiplicados arcos los escudos reales ó de familia, relevados por ángeles, leones ó salvajes *tenantes*. Los arcos de los *sepulcros murales* se mostraron por último enriquecidos en sus tímpanos, testeros y muros laterales, de relieves é inscripciones, las cuales se reprodujeron tambien con frecuencia alrededor del coronamiento de los sarcófagos.

Tales son, en verdad, los caractéres de más bulto que unen en la historia del arte ibérico á los monumentos funerarios de Portugal y de España. Séanos ya lícito comprobar, por medio del exámen de los más notables que existen en el suelo lusitano, la exactitud de estas observaciones, que se refieren por igual á todas las épocas y manifestaciones del arte, desde la misma edad de la Reconquista.

III.

No intentamos suponer con esta indicacion que carezca Portugal hasta los tiempos referidos de este género de monumentos. Ya los lectores del Museo Español de Antigüedades tienen noticia de los *sarcófagos paganos* de los Museos de Porto y de Lisboa, que dimos á conocer oportunamente (1), á que podemos ahora añadir las *memorias funerarias* de Montealegre y de Viana, dignas de ser tenidas en cuenta en el presente estudio (2). Pruebas irrecusables son para nosotros unos y otras del perfecto acuerdo, que existió siempre entre todas las regiones ibéricas, respecto de los elementos constitutivos de su sucesiva cultura, é igual demostracion nos ofrecen por cierto otros monumentos funerarios de épocas posteriores. Los escritores nacionales de toda la Península, al reparar en la extraña forma de ciertos sepulcros, cavados rudamente en una sola piedra, y cubiertos de una tapa no ménos tosca, han solicitado para ellos una fabulosa antigüedad, fantaseando pueblos primitivos y de muy oscuros orígenes, para adjudicárselos. Lo que ménos se ha sospechado, generalmente hablando, es que pudieran pertenecer á una época conocida y verdaderamente histórica; y sin embargo, sometidos los expresados monumentos á la jurisdiccion de la ciencia arqueológica, es hoy ya posible clasificarlos, sin el temor de errar, reduciéndolos á la edad, á que realmente pertenecen. Los sarcófagos, así cavados en una sola piedra, ya *unísomos*, ya *bísomos*, y cuyas faces exteriores carecen de todo ornato pulimento, presentando á veces en el testero superior, de muy rudo relieve, la forma de la cruz griega, y en la cubierta algunas breves inscripciones, corresponden á un largo período de la historia nacional y caracterizan sus creencias. El indicado período se extiende próximamente desde el siglo VI al X, y el pueblo, cuyo estado moral más principalmente simbolizan, es el pueblo hispano-latino, bajo las dominaciones visigoda y musulmana. Desdeñados en uno y otro país por los que se han preciado de eruditos, apénas si pueden ser estudiados en los *Museos de Antigüedades*, viéndose destrozados á la contínua por mano ignorante en los cementerios, contornos ó anteiglesias de las antiguas basílicas, ó destinados á muy comunes usos de la vida, en las esferas de la agricultura (3).

Sin duda amenaza suerte análoga á uno de estos interesantes aunque rudos monumentos, descubierto fortuitamente en Porto, durante el pasado año de 1872, en que visitamos aquella ciudad, por tantos títulos memorable.

---

(1) Cap. I de los presentes *Estudios*, núm. 116 de la *Revista de España*.

(2) Idem id. id.

(3) Es por cierto muy frecuente en toda España el hallar en las torres, casas de campo, haciendas y cortijos, destinados á servir de pilones, para abrevar el ganado mayor, notables sarcófagos de este género. Vistos, en general, con absoluto menosprecio, ó tenidos por monumentos de una antigüedad fabulosa, cuando se han fijado sobre ellos las miradas de los eruditos, están en todas partes solicitando los cuidados de la ciencia arqueológica, para ilustrar la época histórica á que realmente pertenecen. Algo de esto hemos procurado hacer nosotros respecto de los sarcófagos derramados por toda la España visigoda, y muy particularmente respecto de los muy celebrados de Elorrio y de Arguineta, derivacion indubitable de los mismos ya en el siglo IX de nuestra Era. Remitimos á los lectores que desearen mayor ilustracion á nuestros *Estudios monumentales y arqueológicos sobre las Provincias Vascongadas*, art. III, dado á luz en el tomo XXI de la *Revista de España*, pág. 298 y siguientes.

Existia, en efecto, al examinarlo nosotros, frente al edificio de la *Bolsa*, y habia sido encontrado, al hacer la excavacion que establece la nueva rasante de aquella empinada calle. Abierto á pico en la piedra, como todos sus iguales, presenta la forma general de los mismos, ensanchando por la cabecera y estrechando notablemente por los piés, á modo de ataud: desprovisto en el exterior de todo exorno que ennoblezca su tosca labra, ofrece en el interior la excavacion suficiente para recibir un solo cadáver, con una pequeña caja semicircular en el testero, para acomodar á ella la cabeza. No se halló por desdicha la tapa, ó fué acaso destruida por los descubridores: de cualquier modo, esta circunstancia nos privó tal vez de los medios de averiguar la condicion social y áun el nombre del personaje, á quien hubo de pertenecer el sepulcro.—Bien juzgamos notar, sin embargo, que este y todos los monumentos funerarios de igual traza y naturaleza, brindan hoy notable interés á la ciencia arqueológica dentro del suelo ibérico, y poniendo una vez más de relieve, cual los monumentos arquitectónicos, la unidad de la cultura peninsular en el largo período histórico arriba indicado. Convencidos de esta verdad, y porque no es lícita la destruccion de ningun linaje de monumentos históricos, encarecimos á los conservadores del Museo Municipal de Porto, y á otras ilustradas personas de aquella capital (1), la conveniencia de recogerlo y custodiarlo en el propio Museo, seguros, como estábamos, de que no ha de ser perdida con el tiempo su enseñanza para los cultivadores de la arqueología lusitana. Pobres, rudos, severos, como la edad que los producia y el sentimiento que representaban, deben los sepulcros, con quienes se hermana este de Porto, ser considerados como otros tantos eslabones del arte y de la historia; y bajo esta trascendental relacion fuera mengua de la crítica el olvidarlos ó menospreciarlos.

Dando ya razon de la conquista de Portugal, bien que no entrañando aún verdadero mérito artístico, nos es dado poner al lado del *sepulcro* citado de Porto otro *sarcófago* no ménos peregrino, bien que más afortunado como documento inmediato y directo de la historia de Coimbra. Arrimado al ángulo exterior de la Imafronte de la *Sé Velha* y adosado al muro de la fachada del Norte, existe, en efecto, desde el reinado de don Manuel, un muy raro monumento funerario, trasladado allí del antiguo cláustro de la primitiva basílica, donde ocupó, puesto sobre cuatro columnas, el centro de un arco, constituyendo un *sepulcro mural* digno de estudio y de respeto. Fórmase dicho túmulo de una caja de piedra, semejante á los cofres que alguna vez—segun acreditan en Madrid y Palencia los que encerraron los restos mortales de San Isidro y de la princesa doña Urraca, hija de Alfonso VII,—hicieron oficio de sarcófago. Destinado á guardar los huesos del conde don Sisnando, primer cónsul ó caudillo, á quien encomendó en 1064 don Fernando I de Castilla el gobierno y guarda de Coimbra, cónsul que fallecia en 1091, no ofrece, á lo que entendemos, la antigüedad que los escritores locales le atribuyen; persuádenlo así, de una parte los caractéres que componen la leyenda inscrita al largo de la caja, y muéstralo por otra la circunstancia, expresada en el mismo epitafio, de haber vivido *em outro tempo* el héroe, á quien se consagró aquella memoria. Añádense á esta doble consideracion las muy significativas de estar concebida la citada leyenda en lengua vulgar y la de acompañar á los restos mortales de don Sisnando los de un su sobrino, llamado *Pedro*; todo lo cual está advirtiéndonos que hubo de ser erigido este monumento funerario en tiempos muy posteriores á la edad del egrégio primer gobernador de Coimbra. En esta más que probable hipótesis, la *Tumba de don Sisnando* consagraría vivamente en la *Sé Velha* el doble respeto que tributaron los moradores de la Ciudad del Mondego, así al nombre de tan glorioso caudillo, como á la tradicion funeraria de guardar los huesos de los héroes en preciosos cofres, imitada ó recordada en la construccion de esta peregrina caja de piedra (2).

---

(1) Entre otras distinguidas personas que nos acompañaron, al visitar los monumentos y establecimientos públicos de Porto, recordamos haber recomendado la conservacion de este raro sepulcro al distinguido autor de la *Historia da Litteratura portugueza*, el doctor Teófilo Braga. La autoridad que goza este hombre distinguido en su ciudad natal, era para nosotros suficiente garantía de que una Cámara municipal tan ilustrada, que habia fundado por sí y para su ciudad un Museo arqueológico, no desdeñaria el consejo, encaminado á enriquecer aquel interesante establecimiento, sin más dispendio que el coste de la traslacion del sepulcro al local del mismo.

(2) Para que puedan nuestros lectores formar cabal concepto de las observaciones expuestas, en órden á la antigüedad y significacion del epitafio del SEPULCRO DE DON SISENANDO, parécenos bien trasladarlo á este sitio. Dice así:

AQUY · JAZ · HUUM · QUE · EM · OUTRO · TEMPO · FOY · GRANDE · BARON ·
SABEDOR · E · MUITO · ELOQUENTE · AVONDADO · E · RICO · E · AGORA ·
HE · PEQUENA · CINZA · ENÇERRADA · EM · ESTE · MOIMENTO ·
E · COM · EL · JAZ; · HUUM · SEU · SOBRINHO · DOS · QUAES · HUUM ·
ERA · JA · VELHO · E · OUTRO · MANÇEBO · E · O · NOME · DO · TIO
SESNANDO · E · PEDRO · AVIA · NOME · O · SOBRINHO.

Por escasos que sean los conocimientos epigráficos de nuestros lectores, comprenderán fácilmente que, ni la forma analógica, ni el tono y el estilo, ni las circunstancias históricas expresadas en esta leyenda, se conforman en modo alguno con las que ofrecen los epitafios de los siglos XI y XII.

Bajo las bóvedas de la misma *Sé Velha de Coimbra*, y pertenecientes á una edad posterior á la última construccion de la expresada basílica (1162 á 1176), existen por ventura otros monumentos funerarios, que ofreciendo ya verdadero interés artístico, determinan una nueva y más íntima relacion con las obras de su especie, erigidas á la sazon en las demás comarcas de la Península. Son los más antiguos los que exornan ámbos fastiales, á uno y otro lado del crucero.

Perpetúa el de la banda de la Epístola la memoria del obispo coimbriense, don Tiburcio, cuyo nombre figura, con poco aplauso de los escritores lusitanos (1), en la historia de la primera mitad del siglo XIII.—Declarado en 1245 enemigo de don Sancho II y favorecedor acérrimo del conde de Bolonha, que despoja al fin del trono al rey legítimo, presentóse en el Concilio de Lyon como abogado del usurpador, solicitando de Inocencio IV la deposicion del nieto de Sancho I. Coronó el éxito sus instancias; y mientras el desdichado don Sancho Capelo moría desheredado en tierra extraña (2), acrecentaba don Tiburcio su autoridad é influencia en la córte de Alfonso III, siendo tan favorecido de la fortuna, que al bajar á la tumba, le discernia el Cabildo de su Iglesia la todavía desusada honra de un monumento funerario.—Hallábase á la sazon el arte arquitectónico en aquel interesante período de *transicion*, que revelan en España y Portugal muy notables monumentos, entre los cuales no es para olvidada, á pesar de las grandes adulteraciones que la desfiguraron en el pasado siglo, la *Sé de Lisboa*. Recibida más particular, aunque no exclusivamente, para este linaje de memorias la forma de los *Sepulcros murales*, adoptábase tambien para el de don Tiburcio, armándose sobre el fastial referido un arco ligeramente apuntado, que áun dada la sobriedad que lo caracteriza, ofrecia no equívoca muestra de aquel notable desarrollo artístico. Bajo el arco y á proporcionada altura elévase el sarcófago, y sobre él aparece la estátua yacente del obispo, vestida de pontifical y apoyando ámbas manos en el pecho.—Lástima es ciertamente que la excesiva blandura de la piedra, en que el monumento fué esculpido, haya dificultado su conservacion, como dificulta hoy todo juicio crítico sobre el mérito de la estátua, grandemente desgastada «por el rozar de seis largos siglos» (3).

Más afortunado el sepulcro del fastial del Evangelio, préstase, por su conservacion, á más detenido exámen. Ármase, como el ya mencionado, sobre el muro con un arco, en que se acentúa más visiblemente la transicion *románico-ojival*, llenando la parte inferior la urna ó sarcófago. Sobre la cama mortuoria contémplase tendida la estátua de un prelado, revestida, como la de don Tiburcio, de pontifical, ostentando en la cabeza la mitra característica del siglo XIII, cruzadas las manos sobre el pecho, y apoyados los piés en un leon, que ofrece ya cierto tipo é interés heráldico. Guarda este monumento los restos mortales del obispo don Egas Fafes, que ciñó la mitra coimbricense hasta 1266, en que fué promovido á la iglesia de Compostela, y que murió el año de 1268, bajo la súplica testamentaria de ser enterrado en su primera sede. Pertenece por tanto el SEPULCRO DE DON EGAS, artísticamente considerado, al último tercio de la indicada centuria; y, ya por la respetable antigüedad que representa, ya por consignar la memoria de uno de los más ilustres descendientes de don Fafes Luz, alférez del conde don Enrique, padre de Alfonso I, excita en la *Sé Velha* el respeto de los naturales y la veneracion de los viajeros.—Juzgado en relacion con el ya descrito del *obispo don Tiburcio*, cúmplenos observar que responden ambos, como otros varios que estudia ya en Portugal la ciencia arqueológica, á la muy interesante época de transicion *románico-ojival*, hermanándose por tanto con los que en la Catedral de Leon, el Monasterio de las Huelgas de Búrgos y la Catedral vieja de Salamanca, etc., caracterizaron el largo reinado de Alfonso X (4).—El convencimiento de que la mayor parte, si no todos, los monumentos

(1) Compáranle, en efecto, con don Martin de Freitas, alcaide de Coimbra y defensor acérrimo de don Sancho Capelo, II de Portugal, exclamando: «¡Cuán perfecto y sublime es el contraste que nos ofrecen en su procedimiento el obispo y el alcaide de Coimbra!... Don Tiburcio, ministro de una religion de paz y caridad, corre á Leon para acusar á su legítimo soberano ante un juez extranjero; y pide al Papa Inocencio IV que deponga al príncipe, que habia consumido los mejores dias de su vida en combatir á los enemigos de la fe... Don Martin de Freitas, criado en medio del fragor de las batallas, consultando sólo la lealtad del caballero y los deberes del fiel vasallo, defiende el castillo, que le confiára su rey, y únicamente lo entrega al rebelde hermano despues de certificarse con sus propios ojos, en la antigua córte de España, de que era muerto el Señor, á quien habia prestado pleito-homenage» (R. de Guzman, *Instituto de Coimbra*, vol. IV, pág. 92). «Deteniéndonos ante el sepulcro de Tiburcio (añaden), oprímesenos el corazon, al recordar las angustias, con que amargó los dias de aquel desdichado monarca: reparando en las venerandas reliquias del viejo Castillo [de Coimbra] dilátase suavemente el pecho en la contemplacion de aquellos mudos testigos del prodigio de lealtad de don Martin de Freitas. ¡Cuán interesante leccion nos ofrece la historia de estos dos personajes!» (Idem id., y *Guia do viajante em Coimbra*, pág. 202). Portugal sólo ofrece, sin embargo, al viajero ilustrado el *Sepulcro de don Tiburcio:* la lealtad de don Martin de Freitas aguarda todavía un monumento que la consagre.

(2) Véase lo que dijimos ya en el cap. IV de estos *Estudios*, y en la nota anterior ampliamos.

(3) Simoens de Castro, *Guia do viajante em Coimbra*, pág. 202.

(4) El diligente conde Raczynski, al mencionar estos sepulcros en su libro de *Les Arts en Portugal*, sólo dice de ellos estas palabras: «Deux tombeaux d'evêques se trouvent á l'interieur [de la vieille cathédrale]: ils semblent aussi appartenir á l'époque la plus reculée» (Lettre XXVIII, pág. 468). Esta manera de calificar los monumentos nos parece más á propósito para desesperar al lector que para ministrarle la más remota idea de su significacion histórica y de su valor artístico. La época, á que los sepulcros pertenecen, está, por otra parte, muy léjos de merecer la calificacion de la *plus reculée*, que no puede nunca convenir al siglo XIII.

funerarios de esta edad, ya *murales*, ya *exentos*, fueron policrómatos, nos movió á reconocerlo detenidamente, por si descubríamos vestigios de los colores: la investigacion fué, por desgracia, ménos fructuosa que respecto de otros sarcófagos que mencionaremos en breve.

IV.

El siglo XIV, aunque acusado en general, y no con probada justicia, de no haber segundado los grandes esfuerzos de su predecesor en el cultivo de letras y artes, no fué estéril en el territorio lusitano, como no lo fué en el español, para el cultivo de la ESTATUARIA ICÓNICA, en la relacion que vamos estableciendo.—Prúebalo todavía con repetidos ejemplos la misma ciudad de Coimbra, á que debemos tantas y tan claras enseñanzas arqueológicas, y demuéstralo, con no menor eficacia, en la capital de aquel reino, el estimable *Museo de Antigüedades del Cármen* (do Carmo). En la imposibilidad de hacer, con el detenimiento que deseáramos, individual descripcion de todos los sepulcros con tal intento examinados, nos limitaremos á llamar la atencion de los ilustrados lectores sobre los que mayor interés ofrecen, ora en el sentido histórico, ora en el arqueológico, ora en ambos reunidos.

Entrando de nuevo, con esta idea, en la *Sé Velha* coimbricense, hallamos al lado del SEPULCRO DEL OBISPO DON EGAS un enterramiento *mural*, en que á dicha concurren las dos expresadas circunstancias. Fué construido despues de 1336, año en que pasó de esta vida la dama, cuyos huesos encierra. Era ésta doña Bataça, ó Vetaça, hija de Guillermo, conde de Ventimilla, y de la muy noble doña Lascara, infanta de Grecia. Designada por notables historiadores portugueses con el nombre de *Irene* (1), afirman éstos que vino impulsada por grandes contratiempos desde Italia á Aragon, yendo despues á Portugal en compañía de la reina Santa Isabel, y mereciendo de ella la distinguida honra de tener á su cuidado la educacion de su hijo, el Infante don Alfonso, IV de este nombre entre los reyes portugueses. Aya primero, y despues Camarera mayor de la reina doña Constanza, mujer de Fernando IV de Castilla, pasó con ella á este reino y fué en 1311 honrada por dicho príncipe con el Señorío de Pedraza (2), regresando al cabo á Portugal y fijando su morada en la ciudad de Coimbra. A su muerte, careciendo de sucesion en el matrimonio, que habia contraido con el hidalgo Martin Annes de Soverosa, legó la mayor parte de sus bienes al Cabildo catedral de la *Sé Velha*, conquistando así el envidiable derecho de hallar eterno descanso bajo sus bóvedas.

A estas razones históricas, suficientes á explicar la existencia en la antigua Catedral de Coimbra del SEPULCRO DE DOÑA VETAZA, corresponde su interés artístico: *mural*, como hemos indicado, compónese de un arco *ojival*, exornado de baquetones y sóbrios follajes, dentro del cual se desarrolla la urna cineraria, sobre que descansa la estátua de aquella dama ilustre.—Es *yacente*, como las de los sepulcros ya mencionados; aparece revestida de modestas sayas, sobre las cuales asienta ámplio manto talar; y revelando en su actitud la humildad de sus costumbres, no carece de expresion en su conjunto.—El rostro se halla desdichadamente desfigurado, por tener rota la nariz, única circunstancia que ha parecido llamar la atencion de algunos eruditos viajeros: por el modelado de las manos, no ménos que por la parte de la cabeza respetada por los siglos, fácil es, sin embargo, reconocer que los canónigos de la *Sé Velha* procuraron mostrarse agradecidos á la piadosa largueza de doña Vetaza, confiando su monumental efigie á no despreciable estatuario de la primera mitad del siglo XIV.

Interés análogo al de este sepulcro nos ofrecen, en el precitado *Muzeu do Carmo* de Lisboa, dos de los más notables *sarcófagos*, allí recogidos por la Sociedad de Arquitectos. Pertenecientes sin duda á uno de los dos primeros tercios de la referida centuria, son ambos *exentos* y de notables dimensiones.—El que mayor antigüedad revela, designado en el tarjeton que en dicho Museo le acampaña, bajo el nombre de doña CONSTANZA (3), ostenta, en verdad, cierta

---

(1) Brito, *Monarchia lusitana*, lib. XVII.—Santa María, *Anno Historico*, 21 de Abril.

(2) En el privilegio otorgado por el hijo de doña María de Molina, á 20 de Febrero del expresado año, se alega cual mérito contraido por doña Vetaza, «*la criança que fizo en la reyna doña Constança, su muger, et en la infanta doña Leonor, su fija.*» Dió razon de este singular documento el citado Brito, en su *Monarchia lusitana*, tomo citado, cap. XL.

(3) Cuando visitamos por vez primera el indicado Museo, sorprendiónos, en verdad, la aplicacion de este nombre al sarcófago de que tratamos, consignado en la tarjeta que sobre el mismo existia. Interrogado el dependiente que nos mostraba el establecimiento, sobre la propiedad de la inscripcion, nos

grandeza y magnificencia, que hacen por extremo sensible el mal estado de conservacion, en que ha llegado á nuestros dias.—Recordando los bellos cenotafios de la antigüedad clásica, compónese de un zócalo general, de la urna que encerró un tiempo el cadáver y de la *cama mortuoria*, sobre que descansa la estátua *yacente*. Decoran los costados de la citada urna cinco arquillos apuntados, por extremo característicos de la primera época del *estilo ojival*, cobijando otras tantas estatuillas: figuran las del lado derecho mujeres vestidas de hábitos monjiles, y representan las del izquierdo frailes dominicos, mostrándose unas y otros en actitud doliente. La estátua principal, que es de un guerrero *de luenga et bellida barba*, como pudieron decir sus coetáneos, debió hacer muestra de cierta virilidad y de no escaso mérito, habida siempre consideracion á la edad en que fué esculpida. Blanda y deleznable en demasía la piedra de que se compone, hállase por desgracia este noble busto en muchas partes carcomido; circunstancia que se repite asimismo respecto de las estatuillas y exornos, ya mencionados, de la urna. En los fondos é intersticios de los relieves y figuras descúbrense todavía, por ventura, vestigios indubitables de varios colores, lo cual nos persuade de que este singular *sarcófago*, adunándose con los que á la sazon se erigian en las comarcas españolas, era policrómato.

Pudiera acaso decirse lo mismo del segundo *sarcófago* indicado. Dispuesto de igual forma que el anterior, vése enriquecida su urna, á uno y otro costado, de curiosos relieves, que representan indubitadamente lances de caza (volatería), y de venacion (montería), alusivos á las predilectas aficiones y ejercicios del magnate, á quien fué el sepulcro destinado.—En el testero se mira en cambio esculpido, en abultado anaglifo, el doloroso drama del *Calvario*, mientras se contempla figurado á los piés el consolador misterio de la *Anunciacion*, que traia la salud al género humano. A diferencia de lo que generalmente observamos en los monumentos funerarios de la Edad-media, hállase en éste la *estátua yacente* puesta de lado: cubre sus hombros largo manto de ámplios pliegues, y la espada aparece tendida sobre el lecho mortuorio. Apóyanse, no obstante, sus piés en el simulacro de un perro (que ha perdido desdichadamente la cabeza), completando así la composicion, que se ajusta en su totalidad al tipo y á la disposicion, universalmente recibidos en toda la Península para este linaje de monumentos. Aunque el tiempo ha hecho en él notables estragos, no es dudoso que este *sepulcro*, traido al Museo del Cármen, como el anterior, desde el convento de Santo Domingo de Santaren, donde atestiguó por largos siglos la piadosa magnificencia de su dueño, contribuye á darnos á conocer el desarrollo, que alcanzó en Portugal la ESTATUARIA ICÓNICA, durante la primera mitad de la indicada centuria XIV.ª, auxiliada por la pintura decorativa, que hubo sin duda de embellecerlo, como la precedente.

Ni faltan en el vecino reino otros monumentos funerarios, erigidos en la segunda mitad del mismo siglo, cuyo estudio pueda conspirar directamente á igual fin, entrañando al par verdadero interés histórico. Tiénelo, en la tantas veces citada ciudad de Coimbra, el SEPULCRO DE LA INFANTA DOÑA ISABEL, hija de la Santa Reina de este nombre, y el de DOÑA MARÍA, hija de Pedro I y de doña Constanza.—Trasladados ambos del primitivo *Monasterio de Santa Clara* (cuyas ruinas contempla el viajero en el ameno valle de Mondego), al nuevo Monasterio de igual nombre, por los años de 1695, excitan en aquel grandioso templo la curiosidad del viajero, no ya sólo por su respectiva traza, en que no falta cierta gallardía, sino tambien por su decoracion, graciosamente distribuida y ejecutada.—Más rico y grandioso, y decorado con mayor copia y belleza, es, sin embargo, el SEPULCRO DE LA REINA SANTA, colocado en el coro del mismo monasterio desde la indicada fecha. Dícese por los naturales que fué este notable monumento mandado construir por la misma reina Isabel en los últimos años de su vida, y colocado de su órden en el viejo monasterio. Decorada la urna, en los dos costados laterales, de esbelta arquería apuntada ú ojival, que exornan y guarnecen agujas, con airosos crestones y estatuillas; viéndose las ornacinas ó nichos ocupados hasta por once estatuitas mayores, que representan santas religiosas en edificantes y bien sentidas actitudes; ejecutadas, por último, unas y otras estátuas, así como todos los indicados exornos, con aquella manera y especial acento que caracterizan en general las obras de fines del siglo XIV, no osamos nosotros asentir á la tradicion local, pareciéndonos el SEPULCRO más bien un monumento de gloria, ó cenotáfio consagrado á la memoria de tan querida reina, que una morada de paz,

declaró que siempre la habia conocido en aquel mismo sitio. Por las causas que verán los lectores, no nos fué posible darle entero asentimiento, á pesar de haber advertido en otros tarjetones muy reparables errores críticos é históricos. Apuntamos, no obstante, el hecho, para la mayor identidad del monumento.—Un catálogo razonado, tal como lo exige la ciencia y lo pide el decoro de aquella Corporacion, evitaria dichos errores y equivocaciones. ¿Pudo acaso en el tarjeton aludirse á doña Constanza, esposa de don Pedro I, cuyo reinado abraza de 1357 á 1367?...

escogida por ella, para despues de su muerte. Convéncenos hasta donde es posible de esta verdad, la *estátua yacente*, que sirve de corona á toda la obra. Aunque ataviada sólo de hábitos monacales y mostrando en sus manos el bordon y la escarcela ó bolsa de los peregrinos, ciñe la frente de la estátua la corona real, atributo mundano que no hubiera sin duda consentido en ella la humildad de tan piadosa matrona.—Las acertadas proporciones de esta figura, y la nobleza que en todas sus partes revela, nos advierten, por otra parte, de que si no habia logrado todavía la estatuaria de la Edad-media romper los lazos que la habian ligado por largas edades á la arquitectura, se acercaba (merced á las mismas representaciones icónicas, de que vamos hablando), el presentido instante de proclamar su independencia.

V.

Prodúcenos el mismo convencimiento el estudio de los monumentos funerarios del siglo XV y de los primeros dias del XVI. Son éstos más numerosos en todo Portugal que los de las centurias precedentes, como lo son tambien en España; y ostentan en comun mayor riqueza y magnificencia. Para alcanzar el objeto á que aspiramos, bastarános, sin embargo, fijar nuestras miradas en los que más cumplidamente interpretan el estado del arte; y ningunos lo hacen con mayor exactitud que los *Sepulcros de Batalha* y de *Santa Cruz de Coimbra*.

Bien se advertirá que, al mencionar aquí el célebre *Monasterio de Santa María de la Victoria*, nos referimos exclusivamente al *Panteon de don Juan I*, insigne ciertamente bajo su relacion arquitectónica (1). Conveniente juzgamos advertir desde luego, no apartándonos de este mismo concepto, que aceptada por los sucesores de aquel afortunado príncipe la patriótica idea de imprimir al referido *Panteon* el sello de la nacionalidad portuguesa, contribuyeron con noble anhelo á acrecentar su grandeza, merced á la sucesiva ereccion de tumbas y sepulcros, la mayor parte murales, cuyo vario y grandioso conjunto, armonizado felizmente con la estructura general del monumento, excede por extremo en suntuosidad y belleza al renombrado *Panteon del Escorial* (2). La ESTATUARIA ICÓNICA aunque no empleada en todos los sepulcros, circunstancia digna de sentirse, pues que deslustra y amengua no poco el aparato artístico del *Panteon*, cobraba allí extraordinario impulso, conformándose en cierto modo con la verdad de la naturaleza, escollo en que habian fracasado, sin notables excepciones, los escultores de las edades precedentes. Entre todos los enterramientos, que en tal manera señalan en el *Monasterio de Batalha* los no dudosos progresos de las bellas artes, como eficaz y no lejano preludio del *Renacimiento*, no hay para qué observar que merece la palma el SEPULCRO DE DON JUAN I, el cual no halla tampoco, tanto por su grandeza como por la agradable copia de sus exornos, rival alguno en todo el reino lusitano.

Colocado bajo el cimborrio ó linterna, que cierra el *Mausoleo*, contrasta allí de un modo notable con el altar, cobijado tambien por las mismas bóvedas. Es el sepulcro de blanquísimo mármol: la urna ó sarcófago, que fué desde luego destinado á guardar los restos mortales de don Juan I y de su mujer doña Felipina ó Felipa, aparece exornado en sus cuatro frentes de vástagos y ramas de zarza, con sus correspondientes bayas y espinas, exorno á que se atribuye especial singnificacion simbólica, relativa á la batalla de Aljubarrota. De trecho en trecho, y recordando acaso la anécdota, de que dá razon el Palacio Real de Cintra (3), se lee el siguiente mote francés: IL ME PLAIT POUR BIEN. Sobre la cama ó lecho mortuorio se contemplan las estátuas yacentes de ambos esposos.

Guardando una disposicion análoga á la que tienen, entre otros mil sepulcros que pudiéramos citar de nuestra España, los muy celebrados de los *Reyes Católicos* y de sus hijos doña Juana y don Felipe (4), muestran aquellas

---

(1) Véase el cap. IV de estos *Estudios*.

(2) No participamos nosotros felizmente de la irreflexiva admiracion que han mostrado, respecto del *Panteon del Escorial*, así la mayor parte de los autores de las monografías especiales del grandioso *Monasterio de San Lorenzo*, como los que incidentalmente lo han mencionado.—Fruto de una época de sensible decadencia, pues que fué ejecutado muerto ya Felipe II, y llevado á término durante el reinado de Felipe IV, su nieto, ya en 1654, carece de la grandiosidad y belleza que caracterizan á la arquitectura herreriana, dominando en él el gusto borrominesco, que se iba alzando con el imperio del arte, en la forma que estudiamos en el capítulo precedente.

(3) Véase el cap. IV de estos *Estudios*.

(4) Capilla de los Reyes de la catedral de Granada.

sus cabezas vueltas al Ocaso, á cuyo lado se eleva el altar, objeto de la devocion de ambos reyes. Forman las referidas estátuas un grupo harto expresivo. Osténtase la que representa al fundador al lado izquierdo, mostrando en la cabeza una corona de oro con menudas puntas, cubriendo su pecho con una dalmática, orlada de castillos y blasonada en su centro con la cruz militar de Santiago, á que se sobreponen, tambien en cruz, las quinas portuguesas, y vistiendo brazos y piernas brazaletes y brazales, grevas y canilleras. Empuña la mano izquierda un sencillo estoque desnudo, cuya empuñadura termina en un globo, y cuya punta se apoya entre ambos piés: extendida la mano derecha sobre la estátua de la reina, recoge y estrecha amorosamente su diestra. Ciñe la cabeza del simulacro de doña Felipa una corona análoga á la anterior, y cae sobre sus hombros un manto fimbriado y afiblado en el pecho, que descendiendo hasta el plinto en que aquél parece sostenerse, plégase sobre la rodilla derecha: una túnica ó brial por demás sencilla, ajustada á la cintura, cubre lo restante del cuerpo, apoyando la mano izquierda, que se cruza con la derecha, sobre un libro cerrado. Descansan ambas cabezas en triples almohadones, desprovistos de todo exorno, y á corta distancia se desarrollan muy ricas marquesinas en forma piramidal, decoradas de frondarios, conopios, grumos y pequeñas arquerias ornamentales. A los lados del sepulcro léense dos largas inscripciones, que encierran los principales rasgos de la vida de ambos esposos (1).

Tal es en suma el Sepulcro de don Juan I y doña Felipa de Alencáster. Atento el autor de las estátuas más al fin icónico que al propiamente estético, ciñóse en ellas á las circunstancias personales de los régios cónyuges, obedeciendo sin duda al expreso mandato del rey, si como se asegura, se terminó este monumento funerario ántes de su muerte. Proviene de aquí el que la estátua de la reina sea algo menor que la de su esposo, desigualdad tanto más notable cuanto que sólo se determina en la parte inferior de entrambas, lo cual produce harto desagradable efecto. Pero no es esta sola la desventaja que originó al estatuario el indicado propósito: abultada por extremo la cabeza del rey (y áun la de doña Felipa), y abundando en toda su efigie los accidentes individuales, que establecen cierta proporcion especial, distante del verdadero tipo de la belleza, vióse en efecto despojado de los medios de dotar á su obra de la esbeltez y elegancia, que hubieran debido emanar de la idealizacion artística; hecho tanto más reparable cuanto que era mayor el esmero en la ejecucion, en general acertada, de los pormenores. De cualquier modo, áun reconocidos estos inconvenientes y defectos, cúmplenos repetir que el Sepulcro de don Juan I, obra de la primera mitad del siglo xv, señala en el suelo portugués un no dudoso progreso en el arte de la estatuaria, bajo el particular concepto, en que la vamos considerando.

Lo mismo puede observarse respecto del Sepulcro del Infante don Enrique, existente en el *Panteon de don Juan I.* Colocado bajo el tercero de los cuatro arcos que exornan el costado Sur del régio Mausoleo, tiene la consideracion de un sepulcro mural, diferenciándose de los tres restantes (2) en que mientras sólo ofrecen estos sendas tumbas, ornadas simplemente con las quinas, hállase coronado por la estátua yacente del Infante referido. Era don Enrique aquel príncipe, que distinguido con los títulos de señor de Covilham, duque de Viseo y Maestre de la Cavallería de Cristo, tomó por lema las expresivas palabras de: Talant de bien faire, mereciendo por su buen nombre ser elegido rey de Chipre. Su estátua, tendida sobre el lecho mortuorio, conforme á las tradiciones funerarias que dejamos reconocidas, aparece armada, contradiciendo en cierto modo los hábitos de los postreros dias de su vida, consagrada al culto pacífico de las ciencias. No exenta de mérito, así por su disposicion como por el esmero de la ejecucion, llama en el *Monasterio de Batalha* la atencion de los viajeros entendidos, y es realmente un preciado documento de la historia de la estatuaria icónica en el vecino reino. La urna sobre que asienta el lecho mortuorio, decorada con los escudos, que determinan su nobleza y las supremas dignidades por el Infante obtenidas, se asemeja por extremo á las cajas, en que descansan las tumbas indicadas.

Debemos fijar por breves momentos nuestras miradas, para completar en lo posible esta breve reseña de los monumentos funerarios de Portugal en los Sepulcros de don Alfonso Enriquez y don Sancho I, erigidos en la iglesia de Santa Cruz de Coimbra bajo los auspicios del rey don Manuel, al comenzar el siglo xvi (3). Prescindiendo ahora de

(1) Copiólas en su *Monografía de Batalha*, citada ántes de ahora, el inglés Mr. James Murphy, como documentos ilustrativos. La excesiva extension que una y otra ofrecen, nos excusan de trasladarlas á este sitio.

(2) Los tres sepulcros á que aludimos, encierran los restos mortales de los Infantes de Portugal, de la nueva dinastía de Avís, don Pedro, don Enrique y don Alfonso.

(3) Véase el cap. v de estos *Estudios* en la *Revista de España.*

su estructura é importancia arquitectónicas, cual monumentos de aquella transicion artística, que apellidan los escritores portugueses con nombre de *manuelina*, sólo nos cumple exponer alguna observacion, en órden á las estátuas que los ennoblecen. No adolecen éstas de los inconvenientes, que hemos notado en las del SEPULCRO DE DON JUAN I. Léjos de someterse el estatuario á las exigencias icónicas, gozó al esculpirlas de toda libertad, llegando al extremo de olvidar, respecto del fundador de la monarquía, el tipo histórico, consagrado ya en cierta manera por el arte de la Edad-media. Comparando, en efecto, el notable y antiquísimo busto de Alfonso Enriquez, conservado de tiempo inmemorial en su Palacio de Santaren y hoy depositado en el *Muzeu do Carmo* de Lisboa (1), con la estátua yacente del *Sepulcro de Santa Cruz*, viénese fácilmente en conocimiento de que en vez de respetar, como sin duda convenia, la tradicion de los tiempos medios, dejóse llevar el artista del anhelo de embellecer, á su modo, la figura del héroe, cuya memoria consagraba, siguiendo ya las máximas del *Renacimiento pagano*. Por esta razon, mientras daba colosales dimensiones á los simulacros de Alfonso Enriquez y de Sancho I, quitábales el encanto y sabor de antigüedad que debieran caracterizarlos, cayendo en notable frialdad y no poco amaneramiento. No se olvide que todas las obras arquitectónicas ejecutadas en el *Monasterio de Santa Cruz*, á expensas del rey don Manuel,—estuvieron á cargo de artistas extranjeros; suerte que hubo sin duda de alcanzar tambien á las estátuas, de que tratamos, las cuales carecen en consecuencia dentro del suelo portugués de todo valor arqueológico.

Custódianse en el memorado *Muzeu do Carmo* otros sepulcros de fines del siglo XV y principios del XVI, que, bajo el concepto de la estatuaria, se enlazan más directamente que los de *Santa Cruz* de Coimbra con la historia del arte portugués. Merece entre todos ser aquí mencionado el que encerró un dia las cenizas de don Duarte Meneses, y existió hasta los tiempos presentes en el *Convento de Santo Domingo* de Santaren, depositario de muy estimables obras artísticas. Por desdicha no fué trasladado íntegro al *Muzeu do Carmo:* la cubierta, salvada, sin embargo, de la ruina que alcanzó al sarcófago, ofrece no poca materia de estudio.—Enriquecida por la estátua yacente de don Duarte, vése ésta armada de coraza y cota de malla; y mientras apoya la mano diestra sobre un fornido casco, lleva la izquierda á una robusta hacha de armas, dando de tal modo cabal idea de la profesion del caballero. Vestidos igualmente de hierro brazos y piernas—lo cual nos advierte de que se habia ya completado la armadura de *punta en blanco* en vida de aquel personaje,—extiéndese la figura hasta imponer ambos piés sobre la estátua de un pajecillo, difícilmente acomodada en la parte inferior del lecho mortuorio: en la mano diestra ostenta esta figura las espuelas de su señor, declarando así las relaciones, que con él le unían. Aunque muy distante de la belleza y perfeccion que encierran en nuestra España otras mil estátuas yacentes de igual época, es ésta de don Duarte Meneses digna de aprecio por su ejecucion, haciendo más sensible la destruccion del sarcófago, á que servia de coronamiento.

VI.

De otros varios sepulcros del siglo XVI pudiéramos tambien dar razon para comprobar las observaciones generales arriba apuntadas. Fué, en verdad, la mencionada centuria una época de magnificencia y de ostentacion personal en todas las naciones meridionales; y Portugal, por tantos conceptos enlazado á la cultura europea, y más inmediatamente á la española, no dejó de reflejar ese mismo anhelo de grandeza en sus próceres y prelados, durante el largo reinado de don Juan III. — Interpretáronlo allí las bellas artes, como lo interpretaban en todas las regiones de la Península Ibérica, donde habia penetrado con extraordinario prestigio y cobrado total imperio la influencia del *Renacimiento clásico*. Estatuario por excelencia, habia éste ejercido muy directamente su actividad en las esferas de la anaglíptica, que experimentaba en breve una trasformacion radical, trocando la sencilla ingenuidad y la rudeza de los tiempos medios por la convencional compostura é imitadora pulcritud de las formas greco-romanas.

(1) Es el indicado busto de piedra y su talla notablemente ruda. Sin embargo, y á pesar de las injurias del tiempo, hallamos en él algo digno de respetarse, tanto en órden de los rasgos que caracterizan la noble faz del héroe, como de sus arreos indumentarios. En particular la espada de cruz que sostiene en su diestra, recordando la atribuida al fundador de la monarquía, que tuvimos el placer de examinar en la Academia de Bellas Artes de Porto, imprime á esta obra cierto carácter de verdad, dándole no poco valor arqueológico.

Y no fué, por cierto, el arte icónico el último en responder á esta general trasformacion, que traia consigo la anulacion de la escultura de los tiempos medios. Á las *estátuas yacentes*, que, obedeciendo al espíritu religioso, habian representado, sin considerable excepcion, á los reyes, próceres y prelados y caballeros difuntos, comenzaron á sustituir, desde los últimos dias del siglo XV, las *estátuas orantes*, que aspiraban ya á expresar la vida real en un momento de contemplacion religiosa; y cambiando al fin sustancialmente la concepcion artística, al propio tiempo que se desnaturalizaba aquella piadosa costumbre, apadrinada de tiempo inmemorial por la Iglesia, trocábanse del todo la disposicion y el agrupamiento de las estátuas, como se alteraban tambien la naturaleza y uso de los muebles, que habian exornado ántes los lechos mortuorios. Así, los ricos *almohadones* que sirvieron constantemente, durante la Edad-media, para recibir las cabezas de las *estátuas yacentes*, se destinaban ahora á colocarse delante de los *reclinatorios*, en que parecian orar las estátuas; y los libros ó *devocionarios*, que una y otra vez habian aparecido cerrados en las manos de aquéllas, mostrábanse ahora abiertos sobre los mismos *reclinatorios*, como para indicar que los personajes, en tal forma representados, pronunciaban allí sus más predilectas preces y oraciones.—Realizaba, por tanto, la ESTATUARIA ICÓNICA un nuevo desarrollo dentro del templo católico, acercándose más y más, en virtud del mismo, á las esferas en que obtenia sus más altos y deslumbradores triunfos el *Renacimiento gentílico;* pero si ganaba en la perfeccion externa de sus creaciones, hasta producir, por ejemplo, las maravillas que el docto viajero admira en la Capilla Mayor de la Iglesia del Escorial, perdia aquel arte el antiguo espíritu, que le habia dado ser y consagrado sus producciones bajo las bóvedas *románicas* y *ojivales*, precipitándose irremisiblemente en muy dolorosa decadencia y cayendo al fin en total olvido.

Mientras la grande trasformacion que durante el siglo XVI experimentan las artes plásticas, avasalladas por el genio del *Renacimiento gentílico*, producia en tal manera, dentro del suelo español, la desnaturalizacion de la estatuaria icónico-funeraria,—no eran ciertamente en Portugal ménos significativos y notables sus resultados. Antes bien, no alcanzado en aquellas postreras regiones de la Península Ibérica el cumplido fruto del arte de Brunelleschi y de Bramante, por no haber llegado al período de su propiedad el *estilo plateresco*, segun el exámen crítico de sus principales monumentos comprueba, anulábase allí más fácil y rápidamente, dejando apenas huellas de su pasado florecimiento. —Ni era, en efecto, de esperar cosa distinta, dado el ejemplo que habia ofrecido el arte anaglíptica. Quien, examinada la *Portada principal* de la Universidad de Coimbra, vuelva sus miradas á los relieves y estátuas que decoran los *Paços das Escholas* en el gran *Terreiro* de la misma, no extrañará ciertamente que para llegar al grado de postracion y de ignorancia artística, que revelan las últimas obras, debió ser grande y tristemente duradera la decadencia de la ESTATUARIA, no perdonada en tan lastimoso abatimiento la manifestacion ICÓNICA, que de tan estimables monumentos habia dotado, durante la Edad-media, á los templos cristianos de toda la Península.

Tales son, en conjunto, los más notables monumentos funerarios, que ofrece á la contemplacion del viajero y del arqueólogo el suelo de Portugal. La ESTATUARIA ICÓNICA, que vive allí, lo mismo que en toda la Península, dentro del templo cristiano, presentando idénticas trasformaciones á las que ofrece en la España central; aspirando, como aquí, á labrar su independencia en los postreros dias de la Edad-media, avasallada por el prestigio y el ejemplo del *Renacimiento clásico;* y precipitada, por último, en dolorosa cuanto inverosímil decadencia, acredita en todos sus pasos y con todas sus conquistas la verdad y la eficacia del principio crítico, que nos lleva á la firme creencia de la admirable cuanto indestructible unidad de la cultura ibérica, confirmada por todos los monumentos de las bellas artes y de las letras. Igual demostracion nos ministran de un modo no ménos luminoso, las obras del arte industrial, salvadas por fortuna en las comarcas lusitanas de la saña de los siglos y de los hombres.

MUSEO ESPANOL LE ANTIGUEDADES

EDADES MEDIA Y MODERNA. ARTE CRISTIANO PINTURA EN MATERIAS TEXTILES [illegible]



P. Sevron y Esteva p.to E. Casanova cromolit.o

TAPIZ FLAMENCO

del Museo Arqueológico Nacional

TAPIZ FLAMENCO

DEL

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL;

POR

DON ISIDORO ROSELL Y TORRES,

DEL CUERPO FACULTATIVO DE ARCHIVEROS, BIBLIOTECARIOS Y ANTICUARIOS.

I.



IVAMENTE impresionados, y nunca bien saciados nuestros ojos cuando contemplan en derredor las galas con que las edades pasadas sin ostentacion ni vanagloria cubrieron aquellos objetos que fueron de un uso comun en la vida social, atraidos por la curiosidad que despiertan, cautivados con el grato encanto de su belleza arcáica, mudos en esta contemplacion, no podemos renunciar á la grata, si bien costosa y empeñada tarea de divulgar su conocimiento y proporcionar su estudio á toda clase de aficionados y amantes de las artes, cual los constantes favorecedores de nuestra publicacion, vienen mostrando ser, con no pequeño desengaño de aquellos que creen quiméricas ó cuando ménos dificilísimas esta clase de empresas en nuestra patria, siempre á la verdad preocupada con otras ménos gratas y pacíficas. Si nuestro empeño es, por lo que hace á la materia que va á ocuparnos, de no fácil realizacion, sírvanos de disculpa la novedad del asunto, la carencia de noticias respecto al mismo, y sobre todo, el buen deseo de no dejar este vacío en las páginas del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES, cuando otros muchos ramos de la historia artística han merecido en ellas larga y detenida mencion.

Los tapices, en efecto, constituyen por sí una parte tan importante de las artes industriales cuyo conocimiento nos legaron las épocas pasadas, que no hay museo público ó privado de objetos antiguos, que no ostente en alguno de sus muros y con más ó ménos variedad ó profusion, los ricos tejidos que en otro tiempo ornaron, bien las ojivales bóvedas del templo, bien los espesos y sombríos muros de la señorial morada del magnate, y cuyo aspecto tanto embelesa aún á la presente generacion, por más que esté acostumbrada á los efectos del procedimiento moderno del papel estampado, de económicas ventajas, pero de ingratos y anti-artísticos resultados.

Por ser ésta materia nueva, repetimos, y para seguir la norma general de la presente obra, nos creemos obligados á extendernos algun tanto ocupando breves páginas en el estudio del arte de la tapicería en general, de su desarrollo en las diversas naciones que le han cultivado, de su fabricacion en nuestra patria, y en fin, de la descripcion y estudio del tapiz, objeto principal de nuestra tarea y punto concreto en el cual, por último, vendremos á terminarla.

II.

La vista de todo objeto, producto de las artes industriales, despierta necesariamente dos ideas, no siempre acordes en verdad: la idea de la belleza artística y la de la utilidad material; el arte y la ciencia. Asociándose ambas se producen los elementos que constituyen el arte industrial de tan múltiples y variadas formas.

Por lo que hace á la belleza artística en tales producciones del trabajo humano, exígese siempre por el buen gusto, elegancia en la forma, conveniencia en las partes decorativas, armonía en las proporciones y en el color, las cualidades en fin de una obra de arte en absoluto, y prescindiendo de toda idea de utilidad material, por lo comun á aquélla subordinada. A las artes, pues, ha de acudir la industria en busca de modelos, en demanda de sus eternos principios de belleza; causa bastante para que el arte sea la parte esencial y necesaria en toda produccion *artístico-industrial*. En estas ligeras indicaciones está basada la importancia que para nuestra publicacion tienen estos codiciados productos del humano trabajo y su triple carácter artístico, arqueológico y científico, segun bajo el aspecto que se les estudie.

No basta, en efecto, en tales objetos, ya sea la solidez de la construccion ó ya la conveniencia ú oportunidad de la forma y de la materia, relativamente á su utilidad material; los encantos de la belleza, la elegancia del conjunto, el carácter ó estilo impreso en el mismo, son las más preciadas y codiciadas prendas que en ellos busca el arqueólogo ó el artista, sin que por esto podamos deducir que los eternos principios del arte se hayan de aplicar directamente á las obras artístico-industriales, que á diferencia de las bellas artes en su acepcion propia, se valen de medios más materiales en su ejecucion, como material es por lo general el uso á que se les destina, ya para la vida comun, ya para las necesidades del lujo y la ostentacion en las moradas de los poderosos.

Por lo que hace á las artes en general y como creaciones del espíritu humano, guardan una relacion directa con la civilizacion y las ideas que agitan al entendimiento del hombre en cada período de la historia, aprécianse en cada siglo diversas armonías, márcanse estilos propios y característicos á su cultura mayor ó menor en la historia de la humana civilizacion. Por tales principios apreciamos perfectamente, en vista de un bello capitel corintio ó ante el pórtico del Partenon, la gracia y la elegancia de la cultura helénica, así como bajo las grandiosas y ojivales bóvedas del templo en los siglos medios, toda la elevacion, la poesía y la grandiosidad de la idea católica, verdadero gérmen de la moderna y más grande cultura.

Si hubiéramos de seguir este sucesivo desenvolvimiento de los caractéres del arte, deberíamos comenzar no en las remotas épocas de los asirios ó egipcios, ya casi desligadas de nuestras artísticas tradiciones, sino en las más modernas del arte griego, en cuyo tipo se muestra ya el gérmen de nuestras artes y nuestras ciencias. Por lo que toca á las artes industriales, sabido es cuánto embelleció aquel pueblo, eminentemente artista, los objetos más triviales ó comunes de la vida, y cómo Aténas era la primera ciudad, reina del buen gusto en toda clase de manufacturas. La elevacion de la poesía, de la elocuencia y de la filosofía en aquel pueblo, podria servir de barómetro para apreciar la riqueza y valor de las artes industriales en Grecia, si los tesoros que nos legó no dieran de ello suficiente é indubitable testimonio.

En pos del brillante período de la Grecia ocupa como es sabido la historia universal el romano, período, no obstante, de sola grandeza política y militar para su imperio, puesto que áun despues de conquistado el país helénico, despues de saqueadas, no una vez sola, Aténas, Argos, Tébas y Corinto, los artistas todos que llenaron de preseas de arte la ciudad señora del mundo, fueron hijos del hermoso suelo de la vencida y tributaria provincia de Acaya.

Roma, no obstante, encontró en su recinto, al par que el señorío universal, las riquezas de arte de todos los pueblos á quienes su espada venciera; las manifestaciones más admirables del espíritu humano se asociaron entónces, cultivadas más que por el hijo de Roma, por el esclavo griego. Aquella cultura tan íntimamente asociada á la idea política que la diera impulso, acabó áun ántes que el imperio de los Césares.

Alzada Bizancio por sólio del Bajo-Imperio, cambia las antiguas tendencias por las más fastuosas y brillantes, si bien en un principio degeneradas galas del arte oriental; cual el astro del dia, aquel arte propaga sus fulgores á las

regiones del Occidente; otra nueva luz, mucho más esplendente que aquélla, le presta sus rayos: el dogma cristiano, la naciente civilizacion europea, la revolucion moral más grande que el mundo pudo experimentar, modificó ó cambió del todo aquellas ya nuevas y distintas condiciones del arte latino en las orillas del Bósforo.

No fué este solo elemento, es decir, el bizantino, el único llamado á ejercer trascendental influencia en las artes que bien pronto habian de surgir en las naciones de Europa al impulso de la regeneradora idea cristiana; el elemento germánico venido del Norte al Mediodía de Europa, las tradiciones de los nuevos pueblos señores de sus más ricas provincias, las modificaciones de su carácter, usos y costumbres al impresionarse con las grandezas caidas de la civilizacion romana, sufrieron grandes trasformaciones, dando lugar á los estilos intermedios llamados latino-bizantino y románico, cuyas definiciones y deslindes, por más que sean materia de controversia para la crítica, no es este el lugar ni caso de apuntar, como quiera que no tengan inmediata aplicacion á nuestro trabajo.

Pasado este primer período del arte cristiano, otro tipo completamente nuevo, admirablemente original, surgió en las naciones de Occidente: el elemento ojival propiamente dicho, con respecto á la arquitectura, ó gótico, á falta de otra expresion que fuera, si no tan general y comun, más culta y apropiada, tratándose de las artes decorativas é industriales en general.

Habríamos de detenernos, llegados á este punto, y parar nuestra consideracion al hacer esta ligerísima reseña de los estilos que más han caracterizado á las artes generalmente hablando, y en particular á las industriales, al tratarse de un período tan rico y profuso en bellezas de todo género, cual fué el período ojival ó gótico. En él, en efecto, se ve marcado ya para el arte el nuevo rumbo; impulsado éste por nuevas vías de progreso, alentado el genio con las esperanzas de un inmenso y halagüeño porvenir, no es dable enumerar sus mil y mil derivaciones en siempre grata y armoniosa combinacion con las obras debidas ántes á un trabajo puramente mecánico, el admirable consorcio, en fin, del arte con la industria. Las artes que tuvieron vida en este largo período de los siglos medios, su múltiple variedad, desde las inmensas y elevadísimas agujas del templo levantado hasta las nubes en sus atrevidas ojivas, hasta el objeto más comun y usual en la vida doméstica, así los consagrados en la casa de Dios para el culto, como los destinados al campeon en la continuada pelea de aquellas revueltas edades, todo es interesante, todo es bello, todo sobrepuja á la mezquina y pobre idea que preside generalmente hoy en casi todo lo que la industria moderna destina á los usos comunes de la vida.

No es tampoco nuestro intento poner aquí de relieve la riqueza, elegancia y profusion de ornatos, el carácter de unidad y armonía de que se revisten los objetos del arte industrial en el trascurso de los pintorescos siglos medios, hasta tener un fin glorioso en el siglo XV con los últimos destellos del gusto florido, con que aquel arte terminó su brillante carrera.

Ocioso sería recordar aquí las causas de la nueva revolucion artística á que se ha dado el nombre de Renacimiento; causas bien conocidas influyeron en su desenvolvimiento y rápido progreso en casi toda Europa, á partir de la Italia, en que se inició la nueva tendencia, no ya en las artes solamente, sino en la literatura y en las ciencias. El Renacimiento con relacion á las artes industriales tuvo una inmensa trascendencia que no puede pasar desapercibida á todo aquel que estudie su historia. ¡Cuánta riqueza, cuánta variedad, cuánto primor, qué refinamiento en el gusto hasta para los más triviales objetos de la vida doméstica! El arte de los siglos medios, á través de sus bellezas sin cuento, dejó entrever la rudeza y la austeridad propia de las generaciones guerreras, impregnadas, por decirlo así, del espíritu de la fortaleza y valor de la fé cristiana. El Renacimiento, que respondia á una comun revolucion social, obedeció perfectamente al nuevo espíritu que le diera aliento; la vida de los pueblos modernos, el refinamiento, el sensualismo, la materializacion, hallaron eco en sus múltiples formas y en la elasticidad de sus principios. Los brillantes períodos del apogeo de Florencia, esa bien llamada Aténas de los tiempos modernos, de la poderosa reina del Adriático, las córtes de los Médicis, de los Sforcias y Maximilianos, el Imperio de Cárlos V, los nombres de Rafael, el Vinci, Buonarotti, Benvenuto y el Ticiano, evocan recuerdos de artística grandeza, dias de gloria para las artes, que indudablemente alcanzaron sus más indisputables é imperecederos triunfos.

En pos del Renacimiento y de los grupos secundarios que podrian formarse, tratándose de clasificar el gusto ornamental con relacion á las artes industriales, señala la crítica ese brillante período de Luis XIV, en el que desentendiéndose de la que pudiéramos llamar pasion de nacionalidad ó de las convencionales aserciones de la rutina, sólo encuentra la buena crítica fastuosidad, hinchada grandeza, superabundancia de ornatos y falta del sentido íntimo del arte. Derivacion suya es el sucesivo período llamado comunmente estilo de Luis XV, de más originalidad

si se quiere que el primero, aunque tampoco dotado de las condiciones esenciales que imperan en absoluto en el buen gusto, y sí de las que pueden llamarse con más propiedad de pura *manera*.

El gusto que las nuevas ideas emanadas de la revolucion fué creándose en Francia, vióse completamente desarrollado durante el primer Imperio: la imitacion, no poco convencional é imperfecta del arte griego, fué su principal carácter, tipo que dominó casi por completo en cuantos productos artísticos é industriales se producian. Períodos, no obstante, son estos que en la historia tienen su significacion y responden á los movimientos sociales; sus caractéres perfectamente dibujados están en armonía con otras tendencias.

Al arte moderno no pueden señalarse condiciones esenciales ni individuales caractéres. Es eminentemente ecléctico; todo lo copia, todo lo imita; no es parcial de esta ó aquella escuela, de este ó aquel período, y si produce algo que pueda calificarse de original, su carácter es, como se ha dicho con propiedad, no tener ninguno.

En pos de nuevos modelos, no busca el artista industrial moderno el solo tipo greco-romano ó los sucesivos en la historia general de nuestras artes; el gusto de la India, de la China, del Egipto y otras antiguas civilizaciones le sugieren modelos para sus imitaciones más ó ménos aproximadas; la moda impera con todos sus caprichos, ya en un sentido, ya en otro, aunque nunca absolutamente, en los grandes centros artístico-industriales.

Por lo que hace á las artes españolas, y dada la moderna tendencia, no estará demás indicar en esta ligera reseña de sus caractéres los tipos originales y peculiares de nuestra cultura, cual riquísimos arsenales de ornamentacion. Nos referimos al arte árabe propiamente dicho y á su derivacion, ó sea el estilo mudejár, tan desconocido generalmente y por el vulgo confundido siempre con el primero. No nos empeñaremos en definir los caractéres de uno y otro, porque no es este nuestro actual empeño; sí será del caso deplorar que el artista industrial en España acuda á la imitacion de géneros exóticos teniendo más á mano riquísimos veneros que explotar.

III.

Estos caractéres extrínsecos, por decirlo así, ó accidentales, están subordinados á otros intrínsecos, y cuyas leyes se aplican á toda suerte de ornamentacion en las artes industriales. Sus elementos, bajo el punto de vista de la forma, pueden ser en primer lugar geométricos, bien rectilíneos ó curvilíneos, en caprichosas y variadas combinaciones. La imitacion de las formas más graciosas que la naturaleza nos ofrece, suministra despues los más inagotables tesoros al gusto decorativo, medio tan fecundo y tan variado como aquélla.

Las plantas, hojas, flores, tallos y pétalos, las frutas y otros productos del reino vegetal, los animales reales ó fantásticos, los niños ó geniecillos, la figura del hombre ó de la mujer, las combinaciones de unos y otros, son elementos cuya reproduccion, despertando siempre las ideas de la gracia y de la belleza, conviértense en fuente inagotable de nuevas armonías que sin cesar se multiplican en el arte industrial.

La segunda division de los elementos decorativos se refiere al color, empleado, ya como medio de imitacion, ya como simple medio ornamental, y al uso de las tintas en mayor ó menor gradacion, con objeto de dar razon de las formas, del relieve, de las distancias y sombras que indican la posicion relativa de cada objeto. Úsanse generalmente en la decoracion industrial los colores sólidos y yuxtapuestos, no siempre, como en la pintura, las tintas intermedias, los colores fundidos y combinados en una infinita escala. Si el arte se propone la imitacion de la naturaleza, ninguno es superior al de la pintura, puesto que por una imitacion sensible trata de reproducirla en su infinita variedad y combinaciones de formas y colores. El arte industrial de que ahora vamos á ocuparnos es sin duda el que más se acerca en este punto al del divino Apeles: la tapicería, en efecto, es este mismo arte, ejecutado por medios más materiales y de carácter completamente fabril. Tratemos ahora de examinarla bajo este punto de vista, pasando despues á trazar un ligero bosquejo de su historia y vicisitudes.

IV.

El arte de la tapicería se vale de dos procedimientos distintos en la fabricacion, conocidos generalmente con los nombres de *alto* y *bajo lizo*. En el telar de *alto lizo* la trama se halla tendida perpendicularmente, y el obrero colocado entre ésta y el ejemplar que le sirve de modelo, tiene á su izquierda los hilos perpendiculares del telar, sobre sí el rodillo de lizo y á su derecha el original que copia. Dibujado éste sobre la trama, por medio de una sencilla operacion de calco, y dispuestos para su ejecucion todos los tonos y todas los matices del estambre ó seda por oficiales inteligentes y prácticos, la operacion puede decirse que se reduce á un sencillo mecanismo. Este procedimiento es el que ofrece ménos dificultades y dá, en igual sentido que el cuadro ó carton original, el tapiz que se quiera tejer.

El telar de *bajo lizo*, por el contrario, es de más difícil ejecucion y tiene el defecto de invertir la obra que reproduce. En él el lizo está más bajo que la obra que se va haciendo, el obrero se coloca delante del telar y detras de éste el ejemplar que se copia. La trama ó *pié*, por consiguiente, cubre por completo el original, razon por la cual el obrero se ve obligado á separar sus hilos á menudo para ver aquél, trabajando por el revés, donde tiene que sujetar los cabos de los estambres, sedas ó hilos de oro y plata de que se haga el tejido, siguiendo el dibujo, calcado de antemano en los hilos de la urdimbre. De este modo, la cara del tapiz está completamente enfrente del original, y por lo tanto, éste se reproduce invertido como la imágen reflejada en un espejo. Este defecto y la dificultad que el obrero tiene de ver su obra por su faz ó cara, para ajustar tanto el dibujo como los tonos que copia, constituyen la inferioridad de este procedimiento con respecto al primero. Todo tapiz, por lo tanto, que resulte en sentido inverso de su original puede asegurarse que está tejido en *bajo lizo* ó *telar bajo*.

Las demás operaciones mecánicas de la tapicería son por demás minuciosas y no hacen á nuestro actual propósito.

Tócanos ahora tratar brevemente de sus orígenes é historia en la parte que más se relaciona con el asunto principal objeto de nuestro estu dio·

V.

El doble carácter de utilidad y de belleza del arte de la tapicería la han granjeado universal aprecio en todas épocas y países. Si abrimos los sagrados textos, el más antiguo de los documentos históricos, hallaremos ya mencionadas obras de este género, ya sean de simple tejido, ya de bordado sobre una tela fabricada en el telar ó por otro procedimiento. Debieron aplicarse con preferencia, bien como decoracion en el templo, ó bien como ornamento de los sacerdotes al revestirse para las ceremonias del sagrado culto. Segun el Exodo, Dios prescribió á Moisés que se rodease el tabernáculo de diez cortinas de fino lino, ricamente bordadas (1). No mucho despues, y ya escogidos los obreros más hábiles, anuncia el mismo caudillo al pueblo que Dios ha infundido á aquéllos el arte de tejer las telas con bellos colores de jacinto, púrpura y escarlata sobre lino (2). Si fuesen menester más testimonios, aún podria citarse el pasaje del libro de Job en que compara éste la rapidez del curso de la vida humana con la de la lanzadera del tejedor.

La Iliada asimismo nos dá cabal testimonio de ricas telas, bordadas ó tejidas, que esta diferencia no es fácil establecer. Píntanos el inspirado vate á Juno, vestida de un rico manto, obra admirable de Minerva, con preciosos dibujos; á Andrómaca ocupada en tejer una doble tela de brillante púrpura, ornada de flores diversas (3), cuando recibe la terrible y desconsoladora nueva de la muerte de Héctor.

Entre los persas y egipcios igualmente, si bien en no tan remotas épocas, obtuvieron gran boga los tejidos bor-

---

(1) Exodo, cap. XXVI, vers. 1.
(2) Ibid., XXXV-35.
(3) Cantos XIV y XXII.

dados. Herodoto habla de un peto de lino, bordado de multitud de figuras, regalo del rey Amasis á los lacedemonios (1). La invencion del tejido vertical ó de alto lizo se atribuye á los egipcios, y del uso entre otros pueblos de la antigüedad, nos dan testimonio entre otros escritores Filóstrato, Clemente de Alejandría y Plinio el naturalista.

Los romanos en tiempo de los emperadores usaron ricas telas ornadas profusamente, en cuya descripcion parecen complacerse Virgilio, Horacio y otros inspirados poetas; Ciceron en las *Tusculanas* habla del lecho de oro de Dionisio de Siracusa, cubierto de una magnífica colcha, llena de ricos y preciosos dibujos: *strato pulcherrimo textili stragulo, magnificis operibus picto.* Dicho tejido era debido indudablemente al telar, no al trabajo manual, segun consta de los términos que usa el mismo insigne orador; mas sus adornos entretejidos, ¿eran producto de la misma fabricacion, ó hechos posteriormente? No existe sobre ninguno de estos puntos certeza alguna. Igual incertidumbre tenemos acerca de cuantos pasajes encontramos en otros autores hasta la caida del imperio de Occidente; sólo sí puede asegurarse que cuantas ricas telas bordadas estaban entónces en uso, provenian de las fábricas de Asia ó de Egipto.

Una vez asegurado por Constantino el triunfo del Cristianismo y la paz de la Iglesia, las artes todas, hasta entónces dedicadas al refinamiento del lujo en la vida pública y en la privada, se consagraron por completo al servicio del nuevo culto, y ántes de fijar aquel emperador su silla en Bizancio, dotó á las iglesias de Roma de magníficos y valiosos presentes. San Silvestre, pontífice á la sazon, prohibia el uso de telas de seda, y áun simplemente de color, en la ceremonia del santo sacrificio de la misa, que el sacerdote debia celebrar revestido de telas de lino. El titulado *Liber Pontificalis,* precioso arsenal de documentos acerca de la naturaleza de los tejidos de lujo en los siglos VIII y IX, no nos suministra noticias respecto á los primeros siglos de la Edad-media. Las revueltas en que estuvo sumida Europa toda hasta el advenimiento de Carlo-magno, hacen suponer que la fabricacion de tapicerías estuvo casi del todo abandonada. No fué así en el imperio de Oriente: en la segunda mitad del siglo IV ya se habia logrado en ella la representacion de figuras humanas, y en especial el retrato del emperador; así consta de algunos pasajes, como la carta de Graciano á Ausonio, en la cual le advierte que le envía «una túnica bordada en que está representada la figura de su abuelo Constantino.» San Juan Crisóstomo echaba en cara á los cristianos de su tiempo su desmedida aficion hácia las obras de los plateros y tejedores, pasaje que hablaria bastante en favor de la habilidad de los fabricantes de entónces si otro testimonio no nos convenciera aún más sobre este punto: Asterio, obispo de Amasea del Ponto en el siglo IV, dice en una de sus homilías: «No hay ya límites en la pasion de las gentes por esta industria; desde que se ha inventado el vano é inútil arte de los tejidos, que rivalizan con las pinturas, y reproducen en las telas por la combinacion de la malla y de la trama las figuras de todos los animales, todo el mundo desea á porfía adquirir á cualquier precio para sus mujeres é hijos vestidos cubiertos de flores ó con otras imágenes de variadísimo efecto... En ellos pueden verse leones, panteras, osos, toros, perros, selvas, rocas, cacerías, todo lo que, en fin, es capaz de producir el arte de la pintura para expresar el natural... Los más piadosos de estos hombres opulentos han buscado sus asuntos en los santos Evangelios.» Teodoreto, obispo en Siria, dá testimonio de lo mismo, esto es, de la habilidad de los tejedores de su tiempo, añadiendo que cierto senador cristiano ostentaba bordada sobre la toga la historia completa de la vida de Jesucristo.

Testimonios son estos que acreditan la existencia de un arte bastante desarrollado, á pesar de tener que recurrirse al comercio de Pérsia para procurarse la seda, primer elemento de esta industria. Los esfuerzos de Justiniano pudieron lograr, con ayuda de algunos monjes, la importacion del capullo de las regiones de la China, no tardando en cultivarse el precioso filamento en las comarcas de su imperio, creándose así un nuevo ramo de riqueza.

El primer uso que aquel emperador quiso hacer de las nuevas fábricas fué procurar dotar de ornamentos y colgaduras la iglesia de Santa Sofía. «Esta ornamentacion, dice Pablo Silenciario en su descripcion en verso de esta basílica, no se logra por medio de la aguja introducida á través del tejido por una mano laboriosa, sino por medio de la lanzadera, que cambia de pronto el color y grosura de los hilos.» No se puede expresar más claramente en este pasaje, que se hace referencia á tejidos de igual clase que los tapices.

La herejía de los iconoclastas, tan fatal para las artes en Oriente, tan favorable á las de Occidente, influyó del mismo modo en pró del desarrollo de la tapicería en las comarcas situadas á esta parte de Europa. Antes de aquella

(1) Herodoto, Historia, lib. III.

persecucion, reducíanse casi las obras de bordados y tejidos enviadas de Constantinopla á los ricos presentes hechos por los Emperadores griegos á algunos Sumos Pontífices, segun consta del citado *Liber Pontificalis*. Entónces pudieron admirarse en Roma los magníficos bordados en seda representando la vida del papa Zacarías, hechos en su recinto por artistas griegos; y ya desde entónces, en los pontificados de Adriano I y Leon III, fueron de un uso bastante comun esta clase de preciosidades artísticas, en cuya breve enunciacion no nos detendremos por no referirse directamente al arte de la tapicería, y sí más bien al del bordado y recamado sobre telas de oro y seda. Hállase, empero, la mencion de tapices en tiempo de Basilio el Macedonio, que dando no poco impulso á las artes todas, no olvidó la de la industria textil, industria tan floreciente sin duda que llegó á llamar la atencion de los historiadores de la primera cruzada. La toma de Constantinopla por los cruzados en 1204, fué causa de que, en especial los franceses y los venecianos, arrebatasen de aquella industrial ciudad gran copia de tesoros de esta clase. Este revés no desanimó á los griegos en su industria, pues se sabe que los Emperadores refugiados en Nicea continuaron protegiendo la fabricacion de ricos tejidos y tapicerías. Miguel Paleólogo, al entrar en Constantinopla, adornó de éstas los muros de Santa Sofía, despojados por los cruzados de las que en otro tiempo los cubrieron. Esta industria subsistió floreciente allí hasta la caida de aquel imperio con la invasion de los turcos.

Por lo que hace al resto de Europa, infinitos testimonios podrian citarse acerca del uso de las tapicerías y otros tejidos análogos, cuyas diferencias no nos han marcado los documentos coetáneos en los primeros siglos de la Edad-media: y áun pudieran citarse los nombres de princesas y damas ilustres, como Santa Eseldreta y Berta, madre de Carlo-magno, que se ocuparon en la confeccion de bellos tapices y cobertores. La moda desde entónces fué favoreciendo de dia en dia esta industria en Francia. A esta primera época refieren muchos la introduccion de los tapices sarracenos, pretendiendo que fué debida á obreros árabes escapados de la matanza en la batalla de Poitiers, que bajo la proteccion del señor de Aubusson se establecieron en esta ciudad. Lo que más caracteriza esta industria en Francia en el siglo XI es, á no dudarlo, la preciosa tapicería conservada en Bayeux, la cual suele conocerse con el nombre de tapicería de la reina Matilde; en ella se ve representada la vida de Guillermo, duque de Normandía, y la conquista de Inglaterra por los normandos. Este monumento de las artes en el siglo XI es de gran significacion.

En tanto Alemania producia ya tejidos de no escasa importancia. Segun Kugler, en el tesoro de la iglesia de Quedlinbourg se conservaban preciosas tapicerías, hechas hácia el año 1200 por la abadesa Inés, ayudada de sus monjas, para tapizar los muros de su iglesia. No es dudoso, por tanto, que fuese por entónces ya bastante general su uso.

El siglo XIII, de renovacion y progreso para todas las artes, imprimió el mismo favorable impulso al arte de la tapicería. El inventario del tesoro de la Santa Sede, redactado en 1295 por órden de Bonifacio VIII, cita varios tapices y brocados procedentes de Venecia, Luca, España, Inglaterra y Alemania, sin duda algunas ofrendas de soberanos ó magnates á los Sumos Pontífices (1).

A medida que se avance ya en los siglos XIV y XV, si se estudian los documentos correspondientes, puede comprenderse el creciente desarrollo de la tapicería en los pueblos más adelantados de Europa en las vías de la civilizacion. El uso de sentarse sobre tapices era ya muy general en varias cortes de Europa; usábanse tambien en las fiestas y solemnidades para cubrir la desnudez de los muros y adornar las fachadas de los edificios; en los torneos, en las tiendas de campaña, en los salones de saraos y fiestas, habíanse hecho tambien de un uso casi indispensable. Los señores mandaban ya fabricar expresamente tapicerías para adorno de sus castillos y moradas, con expresion de los blasones de su nobleza.

Flándes fué sin duda más allá que ninguna otra nacion en esta fabricacion, y sirviéndose ya desde fines del siglo XII de los dos procedimientos del alto y bajo lizo. Los adelantos hechos en la manera de teñir las lanas y facilidad en procurárselas por su floreciente comercio, fueron causas sin duda de esta superioridad.

La inmediacion á Flándes y la buena proporcion de atraerse hábiles fabricantes de este país, hicieron que Francia tuviese ya por esta misma época una industria tapicera bastante floreciente, á juzgar por los inventarios que de

(1) Acerca del modo de estar fabricados dichos tejidos no tenemos noticia exacta, pues si bien ciertos artículos de dicho inventario están al parecer claros en este punto, como los que dicen: *brodatam de opere Cyprenis; brodatam de auro de opere Romanie; de opere recamato ad aurum et sericum; operatum ad acum de auro et serico;* otros, en cambio, están por demás oscuros y ambiguos, como los siguientes: *Unum dorsale pro altari cum imaginibus Beatæ Virginis... et est laboratum super xamito rubeo ad aurum filatum; tunicam de diaspro albo laborato ad aves in rotis perfilatas de rubeo; tunicam de panno venetico laborato al leones, grifones et vites ad aurum; unum pluviale anglicanum cum campo de auro filato cum multis imaginibus sanctorum.*

entónces se conservan, en los que se mencionan varias tapicerías de asuntos históricos, aunque no dicen nada por lo general de la fábrica en que se tejieron. Por una cédula de 20 de Diciembre de 1348, consta la adquisicion hecha por el duque de Normandía de una tapicería de lana, con asuntos del Antiguo y Nuevo Testamento, fabricada por Amaury de Goire, tapicero acaso de París en aquel tiempo. No obstante los males que se sucedieron en Francia en tiempo de Cárlos VI, dieron un golpe mortal á los fabricantes parisienses. Generalmente hablando, desde este tiempo, en lugar de éstos hubo más bien en París comerciantes ó mercaderes que se proveian en las fábricas afamadas de Flándes (1).

La ciudad de Arras superó á todas las demás en que esta industria estaba establecida en la fabricacion de tapices, que genéricamente llegaron á llamarse *tapices de Arras*, y en Italia *Arazzi*, como sinónimo de tapiz precioso. Fabricábanse generalmente de lana, y á veces de cáñamo y de lino; mas los procedentes de Florencia y Venecia solian ser á menudo, por la tradicion oriental, de seda con mezcla de oro y plata.

El siglo xv fué la época más fecunda para la industria tapicera. Arras, Valenciennes, Tournay, Audenarde y Bruselas, fueron los centros de esta rica fabricacion, superándoles la manufactura fundada en Brujas por Felipe el Bueno. Italia á la sazon no competia aún con aquellos industriosos centros. La comunidad de mercaderes de Florencia, deseando en 1404 adornar de tapices la iglesia de San Juan, hubo de encargarlos á Flándes; y Leon X, al desear en 1512 completar el decorado de la capilla Sixtina con once tapices, envió tambien á aquel país los célebres cartones de Rafael, ejecutándose allí bajo la direccion de Van Orley. Igual tributo seguia pagando Francia á la industriosa Flándes.

No fueron ya en adelante las casas reales las solas que ambicionaron poseer ricas y costosas tapicerías: los grandes señores como ornato de sus palacios; las iglesias, abadías y monasterios, bien para mayor decoro del culto, ó bien para satisfacer aquel anhelo de proteccion á las artes y á los artistas general en Europa á todos los institutos religiosos, todos parecian competir en el deseo de ostentar esta riqueza y prueba de buen gusto, ya expresando asuntos tomados de los sagrados textos ó piadosas leyendas, ó ya otros históricos y caballerescos, de escenas de la guerra, cacerías, ú otros caprichosos y variados.

Francisco I en Francia, protector sin duda alguna de las artes y de los artistas, habia encargado en 1518 al inmortal Rafael el dibujo de doce cartones representando pasajes de la vida de Nuestro Señor, con ánimo de fabricar en Arras unos magníficos tapices para regalar al Pontífice romano. Desde esta fecha á la de 1533, las cuentas del real Tesoro arrojan no pequeñas sumas invertidas en la adquisicion de tapicerías flamencas. En 1539 habia el mismo monarca encargado otros cartones á Julio Romano, con asuntos de la vida de Escipion, de que habian tambien de hacerse tapices. Pruebas todas de la carencia de fábricas en Francia durante el primer tercio del siglo xvi.

En 1539 decidióse Francisco I á crear una gran manufactura verdaderamente nacional, ya para sustraerse al tributo pagado hacía años á la industria flamenca, ya para establecer la misma en Francia con las tradiciones de un arte puramente italiano. Merced á tan poderoso influjo, surgió en Fontainebleau la gran manufactura de tapices de alto lizo, que tanta fama llegó á lograr en lo sucesivo. Comenzó la fabricacion bajo la direccion del pintor italiano Sebastian Serlio, y sirviéronse desde luego de los cartones que el monarca encargó á varios de los artistas que bajo la direccion del Primatricio se ocupaban en la ornamentacion del palacio de Fontainebleau, fundando allí ese grupo característico de la que algunos han llamado escuela en aquella localidad. Enrique II, su sucesor, continuó dispensando su proteccion á aquella fábrica, confiando la direccion á Filiberto de Lorme; y áun más, deseando fomentar su desarrollo, estableció en París, en el Hospicio de la Trinidad, otra nueva fábrica, que á la sombra de varios privilegios y concesiones llegó á tomar una gran importancia en breve. De ella salió la preciosa tapicería de la historia de Mausoleo y Artemisa, en cuyas facciones se retrataban las de la regente Catalina de Médicis; y más tarde, en 1594, las de la iglesia de San Merry, que se dice impresionaron tanto el ánimo de Enrique IV, que se decidió á prestar todo su apoyo á aquella industria, venida á ménos ó totalmente destruida por los desórdenes y guerras de los precedentes reinados.

---

(1) Acerca de este punto no cabe duda alguna: una carta del duque de Orleans manda á su tesorero, en 1395, entregar á Jaquet Dordin, mercader y vecino de Paris, la suma de mil ochocientos francos «por tres tapices de alto lizo de hilo fino de Arras.» En otro recibo del mismo Dordin, expresa éste haber recibido de Denis Mariette, platero del duque de Orleans, la suma de quinientos francos por cierta tapicería «de fina lana de Arras con campo rojo que M. S. me ordenó mandar hacer para su servicio.»

En efecto, con la proteccion de aquel monarca instaláronse hábiles maestros llamados de Italia, bajo la direccion del afamado Laurent, en la casa profesa de Jesuitas, arrabal de San Antonio. Encargóse de suministrar los cartones el pintor Dubreuil, y áun no satisfecho el rey hizo venir de Flándes tapiceros de alto lizo, dirigidos por Fourey. Esta en adelante famosa manufactura fué trasladada en 1630 á la casa de los Gobelinos. Con posterioridad á la inauguracion de la fábrica de la casa profesa, Dubourg y Laurent, hábiles maestros, se instalaron en las galerías del Louvre; y el mismo Enrique IV, á imitacion de Francisco I, hizo venir de Italia excelentes obreros en oro y seda, hospedándoles en la calle de la *Tisseranderie*, hôtel de la Maque.

Iríamos muy léjos en nuestro intento si continuáramos este ligero exámen respecto á épocas más modernas de esta industria, en las famosas fábricas francesas de la Savonnerie, la mencionada de los Gobelinos, la de Beauvais y otras varias, más adelantadas ciertamente en la parte mecánica y de mera ejecucion, pero tambien, como sucedió á otras artes industriales de la Edad-media, perdido ya su carácter de ingénua sencillez, su espontaneidad, su vida propia y su verdadero valor artístico y arqueológico. Llegados á la época de Luis XIV, podríamos ver cómo bajo el influjo de la escuela de Le Brun, fué la tapicería una fria imitacion de la pintura contemporánea, desprovista de sus antiguos y bellos caractéres.

VI.

Hablar de la industria tapicera en España con toda la extension que esta materia se merece, es tarea muy árdua para que en ella hayamos de empeñarnos; hacer algunas breves indicaciones, ya que de tapices hablamos, y deshacer algunos errores que, respecto á la implantacion de aquélla en España han hallado eco, viéndose estampados en obras acogidas por el público extranjero con no poca aceptacion, habrá de ser ahora objeto de las breves consideraciones que vamos á exponer.

El curioso viajero que recorriendo nuestras provincias, visitando más ó ménos detenidamente nuestros vetustos monumentos, penetrando en el recinto de nuestras catedrales, en lo que resta aún de los cláustros, hoy desiertos, de los suprimidos monasterios; el que evocando los recuerdos de lo pasado y repasando los documentos de archivos públicos ó privados, pueda formarse una idea aproximada de lo que en épocas pasadas tuvo sér y vida real, á buen seguro que no podrá afirmar que la aficion y gusto por las tapicerías no fué general y comun en nuestra patria. Los grandes de España, en efecto; los acaudalados magnates, las iglesias, monasterios, cofradías y comunidades; los particulares, en fin, de todas clases y fortunas, poseian los unos ricas colecciones de estos tejidos, los otros ejemplares buenos ó malos, generalmente antiguos y vinculados en las familias, con que ornaban sus fachadas y balcones en las procesiones, en las fiestas, en los autos, en todos los dias solemnes. Aún pueden verse muchos rotos y mal parados, por lo comun, con que cuelgan ventanas y balcones en la solemnidad del Corpus en las vetustas calles de Toledo; y en otras ciudades no es ménos comun el lucirlos llegadas ciertas ocasiones. La frecuencia con que se mencionan en multitud de documentos antiguos, ya llamándolos tapices en Castilla y *paños de Ras* en Aragon, es otra prueba de cuán generalizado estuvo su uso desde muy antiguo entre nosotros.

No nos detendremos citando originales textos que así lo comprueban, ni tampoco, repetimos, analizando algunas de las preciosidades que en este género aún se guardan en determinadas localidades, centros de otros artísticos é históricos recuerdos. Pueden verse bellísimas tapicerías en Búrgos y Palencia, en cuyo último punto existian tambien las que regaló el arzobispo Fonseca á la catedral, y tambien en Salamanca, Avila y otras poblaciones que á menudo el viajero, por más curioso y entendido que sea, examina de prisa, en malas condiciones y falto de los elementos convenientes. Por Francia, sin duda, venian á Castilla, desembarcando en alguno de los puertos de la costa cantábrica, multitud de tapices flamencos, importándolos juntamente con el nombre con que en aquella nacion eran designados. Por los puertos del Mediterráneo, Barcelona y Valencia en especial, llegaban tambien los tapices tejidos en Arras, ó bien los hechos en Italia, embarcados en Génova, ó en Venecia, rival de ésta en el universal comercio de entónces. Aragon, que los recibia de aquella procedencia por sus contínuas y no interrumpidas comunicaciones con Italia, los llamaba *paños de Arras* ó *de Ras*, como los italianos denominaban *arazzi* á toda clase de tapices flamencos.

Fuerza es, sin embargo, decir algo siquiera sea en descargo de lo que con sobrada ligereza han asentado escritores

extranjeros tratándose de lo que ha sido en España la industria tapicera y la aficion por esta clase de lujoso ornato. Rechaza las afirmaciones que en este sentido ha emitido M. Charles Iriarte en su obra sobre Goya (1), tan acertadamente el Sr. Cruzada Villamil en su curioso libro de *Los Tapices de Goya*, que no podemos resistir á la tentacion de estampar aquí sus propias frases. «Asegura este autor (Mr. Iriarte), dice en uno de sus párrafos el Sr. Cruzada, que *Felipe V* fué quien *trajo á España el gusto de las tapicerías*. Esto no es verdad. Con seguridad puede afirmarse que este primer monarca de la nueva dinastía que se entronizaba en España, hallaria en los alcázares y palacios de su reino tan bellos tapices, y tantos por lo ménos, cuantos fuesen los que tener pudiera su poderoso abuelo, pues en Madrid, en el Escorial, en Aranjuez y en el Pardo, sirviendo estaba toda la inmensa riqueza que habian acumulado por espacio de dos siglos los reyes de España y condes de Flándes, que por tanto tiempo dispusieron de las mejores fábricas flamencas. ¿Cómo habia de ser una novedad el gusto de los tapices en la corte de España en el siglo XVIII, cuando desde el siglo XV hay noticias de que poseian las córtes de Aragon y Castilla tapices y paños de Ras, y cuando la casa que los Reyes Católicos ponian á su hijo el malogrado príncipe D. Juan contaba en los oficios de su servidumbre con los cargos de *Reposteros de plata,* Teniente repostero y *Camareros de Tapicería*? ¿Cómo habia de ser novedad, cuando áun hoy se conservan todavía más de una docena de tapices de aquella época, y cuando en todos los reinados de los austriacos se compran constantemente tapices flamencos é italianos, se mandan tejer de oro y sedas las batallas de Cárlos V sobre Túnez y la Goleta, los caprichos del Bosco, las campañas del Archiduque Alberto, y copiar los famosos *arazzi* de Rafael que conserva el Museo Vaticano? ¿Qué nuevo gusto habia de introducir por la tapicería quien encontraba en su nuevo reino la costumbre de cubrir con tapices todas las paredes, no sólo de los aposentos reales, sino de los cuartos de los altos funcionarios de Palacio y hasta de las oficinas de la Casa Real? Novedad y grande debió causar al nuevo Rey ver que la testamentaría que durante su propio reinado inventariaba los bienes muebles del difunto Cárlos II, registraba en el oficio de tapicería más de *seiscientos* paños, todos magníficos, de las mejores fábricas y más florecientes tiempos de esta industria.»

Si el intento de Mr. Iriarte es afirmar que hasta la venida de Felipe V á España no estaba aquí introducida la industria tapicera, tampoco está acertado en este punto. Anteriormente á la instalacion de la que por cuenta de la Corona hizo establecer este monarca en Madrid, existian ya fábricas en España. En 1578, la reina Doña Ana, cuarta esposa de Felipe II, nombró por cédula de 1.° de Abril á Pedro Gutierrez (2) *oficial de hacer tapicería y reposteros*, vecino de Salamanca, para que desempeñara en su cámara las funciones de su profesion. No mucho despues, el mismo monarca Felipe II, en su albalá fechado en Lisboa á 16 de Abril de 1582, informado de que el mismo Pedro Gutierrez (3) tenia la *suficiencia* y *habilidad* necesarias para cumplir bien en su servicio como tapicero, le recibió

---

(1) Desde que examinamos el trabajo que dicho Mr. Iriarte, con no poco dispendio y lujoso aparato, ha dedicado al estudio de la vida y obras del originalísimo y famoso Goya, nos convencimos de la necesidad de un libro español consagrado á la misma materia, escrito en vista de datos y documentos auténticos, que en verdad no faltan, y desnudo de toda la *novelería* y extrañas apreciaciones y noticias con que Mr. Iriarte, tan ligero y superficial como todos los escritores franceses, ha regalado á sus lectores de allende el Pirineo.—Por acá, el carácter que pinta en Goya es, entre otras cosas, anti-popular, anti-tradicional. En buen hora que Goya no fuese un místico; pero por eso ¿habrá de deducirse que fuese ateo? De haber sido apasionado taurómaco, ¿se sigue que fuese matador de toros, cuando no, como tambien afirma su biógrafo francés, matachin de calles y plazuelas, perpétuo camorrista y caballero andante en busca de aventuras? Pasemos por alto el juicio que hace de sus obras, el catálogo que de ellas forma y hasta las que ofrece como láminas y viñetas en su libro, de infeliz eleccion las unas, las más á todas luces maltratadas lastimosamente por los dibujantes y grabadores colaboradores de Mr. Iriarte.

(2) «Pedro Gutierrez, oficial de hacer tapicería y reposteros de la Reina nuestra Señora:»

«En la Villa de Madrid á primero dia del mes de Settiembre de mill y quinientos y setenta y ocho años el Ilmo. Señor Marques de los Veles mayordomo mayor de la reina nuestra señora mandó á mi Juan de Spina grafier del bureo de su magestad asentase en los libros de los asientos de los criados de su magestad que estaban en mi poder á pero Gutierrez tapicero vecino de Salamanca para servir en el dicho oficio de tapicero y hacer reposteros de su Magestad en cumplimiento de lo cual lo asento yo el dicho Juan de Spina así este dicho dia. El cual dicho asiento es y se entiende que no a de llevar gages ni rraçion por raçon del.»

De la citada obra del Sr. Cruzada, pág. XLVI.

(3) «Pedro Gutierrez maestro tapicero repostero.»

«Por su parte fué mostrado un alvalá de S. M. fecho en esta guisa:

«Nos Don Phelipe por la gracia de Dios rrey de las Espannas, de las dos sicilias, de hierusalem etc., á vos los nuestros mayordomo mayor y contador de la despensa y raciones de nuestra casa, sabed que nuestra merced y voluntad es de tomar y rescebir por nuestro tapicero rrepostero para nuestro servicio á pedro gutierrez que somos informado que tiene la suficiencia y abilidad que se requiere para ello, y que aya y tenga de nos en cada un mes 3.500 mrs. de quitacion ordinaria, porque vos mandamos lo pongais y asenteis así en los nuestros libros é nominas que vosotros teneis y residiendo en nuestra corte, y no de otra manera le libreis los dichos mrs. este presente año, lo que oviese de haber por ratta desde el dia de la fecha, deste nuestro alvalá hasta fin del y dende en adelante enteramente en cada un año á los tiempos segun como y cuando libráredes á los otros oficiales y criados nuestros los semejantes mrs. que de nos tienen y asentad el traslado deste alvalá en los dichos nuestros libros y este original sobrescripto de vosotros devolved al dicho Pedro Gutierrez para que lo tenga por título del dicho oficio por virtud del cual mandamos le sean guardadas todas las honras, gracias, mercedes, franquezas, libertades, exempciones y todas las otras cosas que por razon del dicho oficio debe haber y gozar y le deben ser guardadas entera y cumplidamente sin que le falte

como tal, sin obligacion de seguir á la corte, sin duda para que pudiese continuar trabajando en los telares de su uso, primero en Salamanca y luégo en Madrid, en la calle de Santa Isabel, pagándole un sueldo que expresa otro albalá de 19 de Setiembre de 1587. Parece probable que el tal Gutierrez, estando avecindado en Salamanca, como hemos apuntado, y siendo su profesion la de maestro tapicero, tuviese allí establecida fábrica y telares, que despues debió trasladar á la corte. Que en el reinado de Felipe IV habia ya una fábrica, acaso establecida hacía bastantes años, puede deducirse de una instancia presentada á este rey en 21 de Febrero de 1625, por Antonio Ceron, *maestro tapicero de obras de nuevo*, sucesor de Pedro Gutierrez (1), pidiendo se le auxiliase con una racion diaria, en premio de haber enseñado su oficio á ocho oficiales y haber montado cuatro telares en Santa Isabel, donde llevaba trabajando más de tres años. No es aventurado suponer que el cuadro de Velazquez, su obra acaso de mayor magia y encanto por su sublime realismo, la conocida con el nombre de las *Hilanderas*, fuese tomada de un punto de vista que cautivase la atencion del insigne artista en algunos de los talleres ó dependencias de esta fábrica. Excusado es por lo tanto esforzarse por demostrar la existencia de esta industria en España, cuando la vemos comprobada con tan fehacientes testimonios, no cabiendo tampoco la menor duda en que fué montada por oficiales españoles, que trasmitieron su habilidad á varios aprendices, como acabamos de ver.

No era nuestro ánimo pasar de este punto, una vez probado el más principal que nos propusimos; haremos, no obstante, una ligera reseña, que, como las anteriores interesantes noticias, entresacamos del erudito trabajo citado del Sr. Cruzada Villamil, acerca del fomento que esta industria llegó á alcanzar en Madrid, bien que en épocas no lejanas, y desgraciadamente para el arte no muy fecundas y gloriosas.

Digamos, empero, ántes lo que de los anteriores datos creemos puede deducirse. Todas nuestras investigaciones nos han traido una evidencia, esto es, que la industria tapicera española no llegó á tener en los tiempos en que tanto floreció en otros países, ó sea en los siglos XV y XVI, vida cabal y positivo desarrollo. Nuestras posesiones en Flándes, la patria por excelencia del arte de la tapicería, nuestra dominacion y comercio en Italia fueron gran parte sin duda á desarrollar la opinion y gusto por las tapicerías entre nuestros monarcas y magnates. Mas esta misma facilidad en procurarse tan preciosos productos en los mercados extranjeros, ¿no sería causa de la misma falta de crecimiento y desarrollo de la industria textil, como industria nacional? Del solo hecho de poseer muchos magnates ricas y costosas tapicerías, se deduciria la no carencia de oficiales tejedores más ó ménos hábiles en el trabajo de retupirlas ó retejerlas, cuando por sus naturales desperfectos lo reclamase la necesidad. No se puede, empero, llevar esta observacion hasta el punto de afirmar la existencia de grandes telares, ó sea fabricacion completa y acreditada de tapices españoles, durante períodos tan gloriosos para las artes pátrias como lo fueron los de los monarcas Católicos Don Fernando y Doña Isabel, y el del imperio de Cárlos V hasta el cuarto de los Felipes, en que hemos visto se menciona ya como establecida la fábrica de Santa Isabel, por más que sus productos no llegaran nunca á alcanzar la fama y renombre que los de otros centros productores, en países extranjeros, algunos entónces del dominio de la vasta monarquía española.

Si el objeto que nos guia fuese el estudio de un tapiz español, habríamos de sentir no poco el hablar acerca de este punto tan de ligero y sin apurar la materia cuanto fuese dable. No hemos, empero, descendido á más pormenores, en la conviccion de que otros más expertos que nosotros estudian esta materia hace algun tiempo, de cuyos esfuerzos no puede esperarse sino bien sazonados frutos. Sigamos, pues, la breve digresion comenzada hasta saber lo que llegó á ser la única fábrica que en Madrid y bajo el real amparo ha llegado hasta nuestros dias.

«Pasando al reinado de Cárlos II, dice el citado Sr. Cruzada, hallamos en él existente y preponderante el gusto

---

cosa alguna. Fecha en lisboa del nuestro reino de portugal á 16 de Abril de 1582 años.—Yo el Rey.—Yo Juan Vazquez de Salazar secretario de su católica magestad la fice escribir por su mandado.—El licenciado Fuenmayor.»

«Pedro Gutierrez tapicero.

«El rey Mayordomo mayor y contador de la despensa y raciones de nuestra casa, yo os mando que libreis á Pedro Gutierrez tapicero de hacer reposteros para nuestro servicio, los tres mil y quinientos mrs. que tiene de quitacion al año con el dicho asiento desde diez y seis de abril del año pasado de 1582 que le hicimos merced del dicho asiento hasta fin de enero de este presente año de 1587 no embargante que no residió en nuestra corte todo lo que del dicho tiempo fué obligado sino algunas temporadas, los cuales les librareis en la misma parte y lugar que se los libraredes si residiera en ella que le hago merced de lo que en ello se monta y á vosotros relievo de cualquier cargo ó culpa que por ello os pueda ser imputado.—Fecha en San Lorenzo á 19 de Setiembre de 1587.—Yo el Rey.»—Ibid., pág. XLVII.

(1) «1625, 24 de Febrero—Tapiceria—

Antonio Ceron, tapicero de obras de nuevo.

Asistió tres años en Santa Isabel enseñando á ocho muchachos su officio como lo hacia su antecesor Pedro Gutierrez; puso cuatro telares á su costa ocupando ocho officiales traidos de Salamanca y pide se le haga merced de una racion para ayuda á sustentar su cassa.—Se le negó.»—Ibid., página XLVIII.

por las tapicerías, pues, fundado en él precisamente, acude al Rey en Setiembre de 1694 (Véanse las Memorias de Larruga), el maestro tapicero Juan Metler, vecino y natural de Bruselas, quien por conducto del Consejo de Flándes, pretende establecer en Madrid, bajo ciertas condiciones y auxilios que habian de dársele por el Rey, una manufactura de tapices; proposicion que aprueba, acepta y aconseja la Junta de Comercio, y que hubiera llegado á vías de hecho, si la carencia de recursos y miserable estado moral, político y económico del reino, lo hubiese permitido. Pero si en Madrid habia muerto la industria tapicera, aún alentaba en Salamanca, patria de los Gutierrez y Cerones, desde donde acudió (Larruga lo atestigua) el año de 1707 al mismo Felipe V; instancia que negó á este español Don Felipe V de Borbon, quien, segun Mr. Iriarte, introdujo el gusto de la tapicería en España.»

Acaso prendado este monarca de las magníficas tapicerías existentes en el alcázar de sus antecesores austriacos, en vista quizá de los bellos ejemplares tejidos en las fábricas de Salamanca y Madrid durante los anteriores reinados, parece quiso continuar aquellas tradiciones y áun dar mayor impulso á su fabricacion en su nueva corte. Al efecto, é interesado tambien á favor de este proyecto su ministro el cardenal Alberoni, por conducto de D. Bernardo Cambi, encargóse á Amberes proporcionasen un maestro tapicero de asentada reputacion, que admitiese las favorables condiciones que se le propondrian. Aceptólas, en efecto, uno llamado Jacobo Vandergoten, acompañado de su familia, en la cual cuatro de sus hijos ejercian ó ejercieron despues la misma profesion que su padre, y cuatro oficiales más, y no sin que ántes de su partida sufriese disgustos, vejaciones y hasta prision por espacio de nueve meses, tan pronto como se supo allí que deseaba pasar á España y prestar sus servicios á Felipe V, rival del Archiduque, señor entónces de aquellos Estados de Flándes.

Instalóse la nueva fábrica en las afueras de la puerta de Santa Bárbara, en la casa llamada del Abreviador, y desde 1721 á 1724, en que vivió el viejo Vandergoten, se tejieron las tapicerías que representaban: *Una diversion de paisanos de Flándes, á imitacion de Teniers,* y otra de *Cacería de halcones*, que hizo por ejemplares que pudo traer consigo desde su patria, y que se conservan en los palacios del Pardo y del Escorial. Estos tapices eran de bajo lizo, en que era muy diestro Vandergoten. Muerto éste en 1724, sucédele su hijo mayor, D. Francisco, ayudado de sus hermanos Jacobo, Cornelio y Adrian; en un período de nueve años apenas produjo nada la fábrica, algun tanto desatendida y falta de su anual consignacion.

Para que la fabricacion fuese completa, trájose de Francia en 1729 un maestro diestro en las obras de alto lizo, llamado Antonio Lenger, quien no llegó á dar grandes frutos en este género, merced á su vida licenciosa, y sí el jóven Jacobo Vandergoten, quien poseia cualidades artísticas que le ayudaron no poco en sus tareas.

La habilidad de éste complació tanto á los monarcas, que en 1730 le ordenaron pasase á Sevilla para fundar allí una fábrica semejante á la de Santa Bárbara, pagando el Rey todos los gastos de instalacion. Así se realizó, obligándose Vandergoten, bajo la direccion del pintor Procaccini, á seguir tejiendo tapices de estofa fina en telar de alto lizo, con sedas y lanas, al precio de diez y medio doblones de á sesenta reales el ana cuadrada flamenca. Debia, además, gozar Vandergoten de un sueldo de quince doblones, y del título de maestro tapicero de alto lizo de S. M. Poco duró empero esta fábrica, mandada trasladar á Madrid con la corte en 1733, depositándose todos sus efectos y útiles en la de Santa Bárbara.

De esta fábrica de Sevilla sábese que proceden los doce paños de grandes dimensiones copiando las batallas de *Túnez* y la *Goleta*, que se conservan desde tiempo de Cárlos V en el Real oficio de la Tapicería. Tambien se hizo allí el tercer paño de la *Vida de Telémaco*, de los originales de Howase.

Consta que despues, en 1740, quiso montarse otra fabricacion en la antigua casa de Santa Isabel, que, acaso por su estado ya ruinoso no prevaleció mucho tiempo, siendo agregada en 1744 á la de *la casa del Abreviador*. Esta fábrica de Santa Isabel continuó, sin terminarlas, las tapicerías de Túnez y de Telémaco.

Largo por demás sería seguir paso á paso las vicisitudes de esta fábrica aún subsistente en nuestros dias. Téjense en ella hasta 1744 las tapicerías de *Don Quijote* y *Telémaco* ya citadas, cinco paños de las de *Túnez* y la *Goleta*, y retúpense además las magníficas del siglo XV de la *Pasion*, la *vida de San Juan Bautista*, el *Apocalypsis* y los *Jardines de Pomona*. Por esta época, y bajo la direccion de Jacobo Vandergoten, se montan telares para la fabricacion de alfombras turcas con destino á los Palacios Reales. No satisfechos los hermanos Vandergoten de la marcha lenta á que la subvencion real condenaba su fábrica, proponen al monarca en 1774 que quedase ésta por cuenta suya, obligándose á enseñar á oficiales españoles. Así fué aprobado en 28 de Agosto de aquel año. Teje la fábrica con estas nuevas condiciones de vida, por segunda y tercera vez, la historia de *Don Quijote*, y se dá órden á los pintores

de cámara Corrado y Vanloo para que la surtiesen de originales, los cuales toman el mal acuerdo de encargar á sus discípulos copias de Jordán y otros autores de mala época que habia en palacio, ó bien copias que, sacadas por estampas, se tomaban de algunas obras de Teniers y Wowermanns.

Desde 1759 en que vino á España Cárlos III, toma la fábrica grande impulso, merced á la proteccion del nuevo monarca, y bajo la direccion, por lo que hace á los originales que habian de copiarse, del famoso Mengs, sirviéndose de los pintores Antonio Velazquez, la Calleja, Antonio Gonzalez, Maella, Francisco y Ramon Bayeu, Castillo y Anglois. En 1774, por muerte de sus tres hermanos, queda la fábrica á cargo de D. Cornelio. En este período, hasta su muerte, fué la admision de Goya entre los pintores que habian de surtir la fábrica de pinturas, bajo la direccion de Bayeu y Maella, y en él tambien se concluyeron un gran número de tapicerías, como las del rey Ciro, las de los cuadros de Jordán y Solimena, muchísimas imitaciones flamencas, y algunos originales de Bayeu, Aguirre y otros (1).

En 1786, por muerte de D. Cornelio, pasa á manos la fábrica de su sobrino, el flamenco D. Livinio Stuik, desde cuya época la fabricacion de Santa Bárbara, ofreciendo varias vicisitudes y contratiempos, se convierte poco á poco en manufactura de alfombras, y sólo se ocupa, como en el dia acontece, de alguna que otra compostura de antiguos tapices.

VII.

No es bien que omitamos, al tratar de este asunto, el consagrar alguna parte de este ligero estudio á las magníficas tapicerías que, vinculadas en la Casa Real, y como uno de los más bellos ornamentos de su grandeza, constituyen por sí una riqueza tal, así por su número como por su calidad, que difícilmente puede citarse otra coleccion análoga en ninguna de las córtes extranjeras, ni en ningun museo público ni particular.

Cítanse en Francia, y estúdianse con afan, las colecciones no poco importantes que de diferentes períodos de la Edad-media se conservan aún en varias localidades. A su estudio y descripcion ha consagrado un erudito arqueólogo, Mr. Achile Jubinal, dos interesantes volúmenes, ilustrados con bellos grabados iluminados (2). Hé aquí un

---

(1) Tan grande fué el número de originales almacenados en la fábrica de Santa Bárbara, que sabedor de ello el cardenal Lorenzana, pidió al Rey en 1779 le fuesen entregados algunos para adornar el claustro de la catedral de Toledo y la Casa de Misericordia; á este fin pasaron á poder de aquel cabildo veinticuatro lienzos de historia sagrada y doscientos nueve de asuntos profanos, número no poco crecido, y más si se atiende á los tamaños, generalmente grandes, de los cuadros destinados á ser copiados en tapicerías.

(2) «*Les anciennes tapiseries historiées ou collection des monumens les plus remarquables de ce genre qui nous soient restés du moyen-âge, á partir du XI siècle au XVI inclusivement. Texte par Achille Jubinal, de la société royale des antiquaires de France. Gravures par les meilleurs artistes, daprés les dessins de Victor Sansonetti, ancien éleve de M. Ingres. Paris, chez l'Editeur de la Galerie d'Armes de Madrid*, 1838.»

En esta obra, única que conocemos ilustrada convenientemente para el estudio, se describen y dan á conocer las siguientes tapicerías, cuya enumeracion y principales pormenores creemos útil consignar aquí, extractando solamente lo más importante.

Tapicería de Nancy, que perteneció á Cárlos el Temerario, Duque de Borgoña. El exámen detenido del estilo de esta tapicería, hace creer que fué hecha hácia 1450. El asunto que se representa es un cuento ó *Moralidad*, puesto en accion por varios quiméricos personajes, de cuyas principales escenas dan razon los versos é inscripciones que á aquéllos acompañan.—Esta tapicería formó en un principio una pieza seguida; despues fué cortada en varios pedazos, y más tarde, en fin, recosidos y unidos éstos de nuevo sin inteligencia alguna.—Hay, además de ésta, un tapiz suelto, que representa la historia de Asuero. Todos ellos se conservaban en el palacio Real de Nancy.

De Bayeux.—Tiene gran importancia histórica y arqueológica: representa la conquista de Inglaterra de los Normandos, acaudillados por Guillermo el Conquistador, y se conserva en la catedral de Bayeux. Una especie de tradicion atribuye su tejido á la reina Matilde, esposa de aquél; sin que nos detengamos á apoyar esta opinion ú otras que sobre el particular existen, puede sí afirmarse que los tapices de Bayeux y de la reina Matilde, que con ambos nombres son conocidos, datan de aquella interesante época.

De Dijon.—Representa el sitio de Dijon, en 1513, por las armas de la república de Suiza. Debió fabricarse esta coleccion al poco tiempo de sucedido aquél, y es interesantísima como documento histórico. Perteneció en lo antiguo al mobiliario de Nuestra Señora de París.

De Bayard.—Adornaba en lo antiguo los muros del castillo de esta noble familia, y en 1807 fué salvada de la destruccion por el pintor Mr. Richard, quien la compró á sus poseedores.—Es de fines del siglo XIV, ó principios del XV, y representa pasajes de la *Iliada*, traducidos al uso propio de la época en que se tejió.

De Valenciennes.—Son estas tapicerías la del castillo d'Haroué y la de la coleccion de Dusommerard. En ésta se representa un torneo en tiempo del emperador Maximiliano I, y en la d'Haroué asuntos de cacerías. Ambas son de principios del siglo XVI.

De la Chaise-Dieu.—Pertenecieron á esta antigua abadía, como regalo de su abad, Jacques de Saint-Nectaire, en 1518. Representan, en número de catorce, pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento. Parecen de fabricacion italiana de fines del siglo XV ó principios del siguiente.

De Aulhac y de Aix.—La de Aix representa pasajes de la vida de Cristo y Nuestra Señora, y se conservaba en aquella catedral. Fué tejida, como se expresa en una inscripcion, en 1511.—Los tapices de Aulhac pertenecieron á una familia de aquella localidad, y despues fueron trasladados á Issoire. En ellos se ven representados asuntos de la guerra de Troya. Parecen del siglo XV.

De Beauvais.—Se conservan unos preciosos tapices en su catedral. Unos representan escenas religiosas, y son del siglo XV; otros, de asuntos profanos,

apreciable trabajo que clama por otro análogo, por dispendioso que parezca, dedicado á las tapicerías que el Palacio Real de Madrid ostenta en ocasiones solemnes á los ojos de los curiosos y amantes de las artes. Sólo así podríamos hablar con mejores fundamentos de tan ricas colecciones, dado que no nos sea fácil sino llegadas ciertas solemnidades y fiestas revisar los mismos originales, y áun así, sólo aquellos que buenamente pueden colgarse en la galería alta del Real Palacio. Las fotografías hechas últimamente por Mr. Laurent, llenan solamente en parte este vacío.

Pasan de mil los que se enumeran en los inventarios de la Real Casa, número que por sí sólo bastaria á que no nos detuviéramos en el exámen particular de cada una de las colecciones que próximamente forman reunidas aquella cifra. En todos ellos, ó casi todos, se observa perfectamente, gracias á su buen estado de conservacion, su estructura y fabricacion, que por lo general se compone de tejidos de oro, lana y seda.

La coleccion denominada *La Historia de la Virgen* es una de las más ricas respecto al tejido, pudiéndose considerarla como uno de los ejemplares más perfectos de lo que antiguamente se conocia con el nombre de *paños dorados*.

Los que representan asuntos de la *Pasion de Nuestro Señor* son bastante semejantes, y acaso coetáneos de los anteriores, y constan de cinco paños. La série, no obstante, debió estar completa al ser adquiridos en Flándes por los Reyes Católicos, segun consta en los papeles de Simancas relativos á la Cámara de Doña Isabel (1).

La coleccion denominada *Los vicios y virtudes*, tambien flamenca, la misma creemos que en el inventario de tiempo de Felipe V se menciona bajo el nombre de *Capitales de la Fama* (nueve paños), es la série quizá más antigua é interesante de todas. Como observa el Sr. Carderera, primero que habló de estos tapices en el periódico *El Artista* (tomo I, pág. 301), un escudo de armas que allí se introduce hace conjeturar que fuesen fabricados estos tapices para Federico III, ó bien para el emperador Maximiliano I, y acaso traidos á España por Felipe el Hermoso al tiempo de su casamiento con la infanta Doña Juana (2). Están representadas en ellos la *Fé divina*, la *Nobleza teológica y civil*, la *Divina Sabiduría*, la *Prudencia*, la *Justicia*, el *Honor*, la *Fama*, la *Fortuna*, y por último, la *Confusion* con varios vicios. A estas figuras alegóricas acompañan algunos personajes históricos, hasta componer en cada tapiz un número de cincuenta personas próximamente, de tamaño natural. Por el dibujo y estilo cree el citado Sr. Carderera poder atribuir las composiciones de estos tapices á la escuela de Juan de Brujas, y acaso al célebre Roger de Bruselas, cuyo retrato ha creido ver en el personaje que lleva al lado el letrero *author*, semejante, en su opinion, al retrato del mismo, hecho por Wierix. «El dibujo de las figuras, dice el mismo Sr. Carderera, es algo seco por lo que toca á los desnudos que hay, aunque pocos, pero se nota ya bastante expresion en las cabezas, algunas de ellas perfectamente dibujadas. Sus composiciones, aunque algo simétricas, como todas las de aquella escuela, son buenas y muy doctas. Sus ropajes son grandiosos, magníficos por el lujo conveniente á la jerarquía de casi todos los personajes y el que entónces estaba introducido en aquella corte; áun podria añadirse de muy bello estilo, no sólo por la verdad y notable elegancia en los partidos de pliegues, no recargados ni angulares como los de Alberto Durero y Lúcas de Holanda, sino tambien porque participan muchísimo, sobre todo en las figuras al aire, del bellísimo *plegar* de Rafael de Urbino.»

Tambien flamencos como éstos, y sin duda alguna de fecha del siglo XV, son los de la série denominada en los inventarios de Palacio *Los siete pecados mortales*, representados en otros tantos tapices. En sus composiciones puede notarse á primera vista cierta mezcla de escuelas, ó mejor dicho, la influencia italiana en el artista flamenco que debió dibujar los cartones originales. Muy bien podrian atribuirse éstos al famoso Bernardo Van-Orley (3), que

---

pertenecen á la segunda mitad del mismo siglo, á juzgar por los trajes y accesorios de los personajes, que son de la historia de Troya. Otra coleccion, que describe juntamente con éstas Mr. Jubinal, son, una que se conserva en el Louvre, y la llamada de Alejandro, rey de Escocia.

De Reims.—Existen en su catedral de esta ciudad y son de principios del siglo XVI.

De Berna.—Existen en la sacristía de su catedral. Seis de estos tapices son de la época del duque Felipe de Borgoña, padre de Cárlos el Atrevido, ó sea de la primera mitad del siglo XV.

(1) Segun un apreciable artículo del Sr. Riaño, inserto en el periódico *El Globo* (número del 18 de Junio de 1875), de que extractamos algunos curiosos datos y noticias acerca de estas tapicerías, «entre los papeles que se conservan en Simancas de la Cámara de Doña Isabel la Católica, figuran tapices análogos en tamaño y de diferentes episodios de este asunto. Las fechas en que se mencionan son: 1503 y 1504; resultando haberse comprado ántes á Mateo de Guirla, fabricante de tapices en Flándes. En los mismos documentos consta que Doña Isabel mandó que se regalase uno de ellos á su célebre maestra de latin, D.ª Beatriz Galindo.»

(2) Uno de esta série aparece mencionado en el inventario mandado hacer en Sevilla por Doña Isabel la Católica, que se conserva en Simancas.—Otros figuran tambien en documentos de igual procedencia, del mobiliario de Doña Juana y de la emperatriz Doña Isabel.

(3) Seguimos en este punto la opinion del citado Sr. Riaño, en su artículo arriba mencionado.

sabido es pasó á estudiar á Italia, ocupándose principalmente en copiar las obras de Rafael, y á quien áun se dice ayudó en los célebres cartones de los *Actos de los Apóstoles*, dirigiendo despues tambien su manufactura en Arras. Esta opinion tiene en su favor el hecho de haber sido Van-Orley el pintor favorito de Doña Margarita de Austria, tia de Cárlos V y de Doña María de Hungría, ambas gobernadoras de los Países-Bajos, para quienes probablemente se tejieron éstos tapices, y por cuyo conducto vendrian á España. En los inventarios de Simancas, en efecto, constan éstos entre los bienes que dejó á su muerte Doña María en 1558.

Otra interesante coleccion es la llamada *Historia de Noé*, compuesta de diez paños, segun consta por el inventario de Felipe V. Su estilo es evidentemente italiano, lo cual indica que los cartones debieron hacerse en Italia y no por un artista flamenco, por más que los tapices proviniesen de alguna de las fábricas de Flándes. Acaso podria suponerse que se tejieron en los talleres del fabricante Vander Tomme, puesto que entre los objetos y muebles de lujo que existian en Bruselas en el palacio de Cárlos V, segun el testimonio de Altmeyer, habia unas magníficas tapicerías de cacerías y suertes de volatería, de la *Historia de Perseo* y la *Historia de Noé*, que podrian ser los que hoy se conservan en el Real Palacio. Hay además citados en los inventarios otros dos paños de la misma historia, aunque no de la misma série que los diez primeros.

Otros no ménos notables que los precedentes han llamado siempre la atencion cada vez que han sido expuestos á los ojos del público. Los llamados de los *Jardines de Pomona*, en número de nueve, son preciosísimos, así por su noble estilo y riqueza de detalles en las flores y frutas que abundan en su composicion, como por su rico tejido de oro y su excelente estado de conservacion. Como observa muy acertadamente el Sr. Carderera, se ve algo marcado en esta coleccion el estilo de Francisco Floris ó Lamberto Lombardo.

Aún más interesantes sin duda que estos tapices son los de las grandiosas y fantásticas composiciones del *Apocalypsis*, que por sí solos exigirian una larga y detenida mencion. De ellos se mencionan en los inventarios de Palacio seis por un lado y dos por otro, acaso de distinta série que los otros, que creemos son los últimamente expuestos al público en 1874.

Los que con más motivo pueden llamar la atencion, como interesantísimos documentos para la historia y las artes suntuarias, son los de la *Historia de Túnez*, como se ven citados en los inventarios, ó sea la conquista de aquella plaza y la de la Goleta por las armas del emperador Cárlos V; son en número de doce, y llevan todos en su borde inferior inscripciones en castellano, que explican el asunto de cada paño y los principales acontecimientos de aquella jornada.

Nada más curioso que repasar aquellos grandes paños, llenos de figuras, que retratan perfectamente el carácter de aquella época, los trajes, armas y detalles más minuciosos, los tipos de los soldados y capitanes, los retratos del mismo Emperador y personajes de su séquito, sus ricas monturas, sus preciosos arreos, las perspectivas de plazas y fuertes y lejanas campiñas, todo lo que en fin puede recrear la vista y dar razon de aquel interesante hecho de armas. Pasemos á dar algunas noticias de los cartones originales de donde se tejieron y de su fabricacion en Flándes.

Los cartones originales se debieron á Juan Cornelio Vermeyen, llamado tambien *Barbalunga* (1), á causa de la desmesurada magnitud de su barba, cuyo retrato puede verse en uno de los tapices, en todo semejante al grabado por Wierix. Llamado el artista flamenco por Cárlos V, vino á España en 1534, y al año siguiente pasó sin duda á la jornada de Túnez con objeto de representar los principales sucesos de ella. Acerca del mérito de este artista no existen otros documentos, puesto que sus cuadros de la catedral de Bruselas perecieron en tiempo de las guerras religiosas, y los que existieron en el palacio del Pardo, de que habla Argote de Molina en su libro de *La Montería*, se quemaron en el incendio acaecido en aquel Real Sitio en 1608.

---

(1) Hé aquí los apuntes que acerca de la vida de *Barbalunga* nos dá Cean Bermudez, interesantes sin duda, por referirse á un artista que ocupó sus talentos casi exclusivamente en servicio de España. —«Juan Cornelio Vermeyen, pintor, llamado Juan de Mayo, el Barbudo, y Juan Barbalonga, porque la tenia de vara y media de largo, nació en un lugar cerca de Harlem, el año de 1500; estudió las matemáticas con gran aprovechamiento, y llegó á ser pintor de tanto crédito y habilidad, que Cárlos V le llamó á España el año de 1534. En el de 35 se embarcó en Barcelona con el Emperador para la expedicion contra Barbaroja, en la que pintó las conquistas de Túnez y de la Goleta, levantando planos de estas plazas, por cuyos cartones se tejieron varios tapices en Bruselas, de los que se conserva un juego en la tapicería del Rey.

Siguió al César á Nápoles y otras ciudades de Italia, Flándes y Alemania, pintando vistas de muchas con espíritu y frescura de color. Y habiéndose retirado á su país, pintó varias obras para sus templos y para el monasterio de San Gervasio de Arras. Falleció en Bruselas el año de 1559, y fué enterrado en la iglesia de San Jorge, sobre cuya sepultura se grabó un epitafio que él mismo habia compuesto. Se asegura que el Emperador mandó retratarle en mármol, porque gustaba de la gallardía y gravedad de su figura. Conservo el que grabó á buril Juan Wierix, de medio cuerpo, con espíritu y correccion. El año de 1582 habia en el palacio del Pardo cuatro vistas pintadas al temple, de su mano, de las villas de Madrid y Valladolid y de las ciudades de Nápoles y Lóndres, y ocho tablas al óleo que representaban las jornadas de Cárlos V en Alemania, y todas perecieron en el incendio del año de 1608.»

Los cartones originales de esta tapicería se conservan en Viena, y no há mucho parece que fueron remitidos á Lóndres para su restauracion, pues por haber estado largos años arrollados en el guarda-muebles, estaban no poco deteriorados. El Dr. Waagen que los vió en 1860, consigna que juntamente con ellos se conservaba en el palacio de Schoenbrunn la tapicería que de ellos se sacó, la cual no parece que fuese otra cosa sino una repeticion ó segundo juego de la de Madrid.

Segun M. J. Hondoy, en su interesante folleto sobre dichos tapices, fueron éstos fabricados en Lille en los talleres de Guillermo Pannemaker, de 1549 á 1554, y no en Bruselas, como afirma Cean Bermudez.

De estos tapices se hicieron reproducciones en las fábricas españolas, si bien inferiores por su ejecucion á los originales. Parte de ellos se copiaron en la fábrica de Sevilla en 1732, parte en la de Santa Isabel de Madrid, entre los años 1734 y 1744, y el resto en la de Santa Bárbara. Así consta en los inventarios de Palacio.

Despues de las tapicerías enumeradas, y para concluir esta breve é incompleta reseña, no pasaremos en silencio las famosas, tambien flamencas, conocidas por los *Actos de los Apóstoles*. Sabido es, y arriba lo dejamos apuntado, que el papa Leon X encargó á Rafael los cartones originales que tanta fama han dado al pintor de Urbino: hablar de la grandiosidad de sus composiciones, de la energía y pureza del dibujo, de la elevacion del pensamiento general, sobre no ser de este lugar, sería tratar un asunto nada nuevo. Segun el deseo del mismo Pontífice, lleváronse á Flándes, para ser tejidos, dichos originales; fueron, en efecto, copiados en Arras, emporio entónces de la industria tapicera, y de aquella manufactura proceden primero los existentes hoy en el Vaticano y tambien los del Real Palacio á que nos referimos. Para estar completa la série debian ser diez los tapices, y sin embargo nueve solamente constan en los inventarios. Los tapices de Palacio difieren de los del Vaticano en el decorado de sus cenefas, en armonía en éstos con el asunto principal y de pasajes mitológicos en los primeros.

Ocioso es tambien apuntar que siete de los cartones originales (los otros tres se han perdido), se conservaban antiguamente en el palacio de Hampton Court, y hoy están en el Museo de Kensington en Lóndres. No hay la misma certeza acerca de cuáles fueron las séries que primitivamente se tejieron en Arras, puesto que además de las dos citadas existe otra hace años adquirida por M. Tupper, de la casa del duque de Alba, que la habia adquirido en la almoneda de Cárlos I de Inglaterra. Sea como quiera, la coleccion de Madrid es de un valor artístico indisputable.

Las séries más modernas, las copiadas de los cuadros ó cartones de Amiconi, ó bien de Jordan y de Corrado, no inspiran ningun interés despues de haber admirado las colecciones hechas en los siglos XV y XVI. Para que pueda, no obstante, formarse una idea aproximada de la riqueza en tapices existente hoy en la Casa Real, hemos extractado de sus inventarios, varias veces citados, la parte más esencial, siquiera sea como una sumaria enumeracion, desprovista generalmente de observaciones curiosas bajo el punto de vista artístico. A este fin insertamos como nota lo que en tal concepto únicamente vale algo (1).

---

(1) INVENTARIO DE LA TAPICERÍA.

«Lo segundo se presupone que habiendo acaecido el incendio del Real Alcázar y palacio de esta corte en 24 de Diciembre del año pasado de 1734 y estando colgadas y puestas en él diferentes tapicerías, cortinas, camas y otros géneros y todos los mas en el oficio dentro del mismo Real Palacio... se quemaron, perdieron y destruyeron algunas de ellas y las que se sacaron y reservaron á esfuerzos de las exquisitas diligencias que se practicaron, se pusieron por entónces en las casas del Excmo. Sr. Conde de Altamira, desde donde volvieron á conducirse al mismo Real Palacio, y despues de S. M. (que está en gloria) se condujeron y colocaron en esta corte, donde á el presente se hallan en los cajones que para ello se practicaron, sin que por entónces ni despues se hubiese hecho justificacion formal alguna sobre las alajas que faltaron ni descripcion de las que quedaron.

. . . .

»Lo quinto se presupone que en virtud de diferentes órdenes de S. M. (que está en gloria)... *se* han recogido y traido á este oficio en varios tiempos diferentes tapicerías y alfombras y otros géneros respectivos á él que estaban en los Reales Sitios del Escorial, Pardo y otros y los que se mandaron poner en él como bienes confiscados.»

INVENTARIO DE FELIPE V.

BIENES EXISTENTES ANTIGUOS.

Tapicerías.

«N.° 1.° *Historia de Noé*, diez paños; existente en el Oficio.—Primeramente una tapicería de oro, plata, seda y lana, historia de Noé, que tiene diez paños numerados, que el primero corre ocho annas de largo y seis de caida, tiene cuarenta y ocho... etc., y todos diez... forrados y con cinchas, apreciados y tasados en el número primero del citado inventario del Señor Don Cárlos II á diez doblones la anna, hacen cinco mil ciento y treinta doblones.

Con el número 1.° dos paños de la misma *Historia de Noé*.—Otros dos paños, que llaman los *Aogados*, de la misma *Historia de Noé*, de oro, plata, seda y lana... que tienen letreros en la cenefa de arriba y en las demás figuradas las artes liberales... tasados... en seiscientos setenta y cinco doblones.

2.° *Historia de Ciro*, diez paños; está en la Real Fábrica para copiarse.—Otra tapicería de oro, plata, seda y lana... con letreros de oro sobre campo morado en lo alto de las cenefas, forrados y con cinchas y fundas de lienzo... apreciados en tres mil cuatrocientos y doce doblones y medio.

3.° *Historia de Túnez*, doce paños; existente en el Oficio.—Comprende doce paños de oro, plata, seda y lana, con letreros que la describen en las cenefas alta y baja.. Once mil setecientos y cuarenta doblones.

(Sigue la nota en la página del frente.)

Como puede observar cualquiera, las tapicerías del Real Palacio no son más antiguas que muchas que en el extranjero gozan de gran celebridad y á que nos hemos referido anteriormente; no debe deducirse de aquí que no existan en España, fuera de las vinculadas en la corona, otras colecciones áun más interesantes bajo el punto de vista arqueológico, y dignas de gran consideracion por su gran antigüedad. Las ciudades de Búrgos, Palencia, Salamanca y otras, como arriba apuntamos, ofrecen en este punto gran interés al exámen de los curiosos.

4.° *Jardines de Pomona*, nueve paños; existente en el Oficio... Dos mil novecientos y setenta doblones.
5.° *Apocalipsi*, seis paños; están en el Oficio... Cinco mil doscientos cincuenta y ocho doblones y ocho reales de plata antigua.
6.° *Idem*, dos paños; en el Oficio.—Dos paños del *Apocalipsi*, que llaman los *Aogados*... Mil seiscientos y sesenta doblones.
7.° *Poesías*, cinco paños; está en el Retiro, cuarto del Sumiller... Novecientos ochenta y ocho doblones.
8.° *Fundacion de Roma*, cuatro paños; dos en el Oficio y dos en el Retiro... Novecientos cincuenta y ocho doblones y medio.
9.° *La Pasion*, cinco paños; en el Oratorio del Rey nuestro Señor en el Retiro... Tres mil setecientos setenta y cinco doblones.
10. *Jerónimo del Bosco*, cuatro paños; en la Tribuna del Retiro... Setecientos setenta y ocho doblones y veinte y un reales de plata antigua.
11. *Nacimiento de Nuestra Señora*, cuatro paños; en el Oficio... Mil cuatrocientos cuarenta y cuatro doblones.
12. *Los siete pecados mortales;* en el Retiro, P.ª de Consulta... Tres mil novecientos noventa y seis doblones.
13. *Los Honores*, nueve paños; en el Retiro, P.ª de Besamanos... Nueve mil seiscientos setenta y cuatro doblones.
14. *Vida de San Juan Baptista*, cuatro paños; en el Oratorio del Retiro... Mil trescientos noventa y cuatro doblones.
15. *Historia de Bersabé*, siete cenefas; en el Oficio... Ciento cincuenta y cinco doblones.
16. *Idem*, tres paños; en el Retiro, P.ª de Matemática... Setecientos noventa doblones.
17. *Diferentes misterios*, tres paños; en el Oratorio del Retiro... Ochocientos sesenta y seis doblones y veinte reales de plata antigua.
18. *Brutescos y monos*, diez paños; en el cuarto del Sr. Infante Cardenal... Setecientos y veinte doblones y veinte y cuatro reales de plata antigua.
19. *Batallas del Archiduque Alberto*, siete paños; en el Oficio... Mil novecientos noventa y nueve doblones y diez y seis reales de plata antigua.
20. *Despedida de Nuestro Señor*, un paño; en el Retiro... Ciento y ochenta doblones.
21. *Oracion del Huerto*, un paño; en el Retiro... Ciento veinte y dos doblones.
22. *Venida del Espíritu-Santo*, un paño; en el Retiro... Ciento cincuenta y seis doblones.
23. *Descendimiento de la Cruz*, un paño; en el Retiro... Cuatrocientos doblones y medio.
24. *La cruz á cuestas*, un paño; en el Retiro... Doscientos y sesenta y dos doblones.
25. *Conversion de la Magdalena*, un paño... Veinte y siete doblones.
26. *La Adoracion de los Reyes*, un paño; en el Retiro... Cincuenta y siete doblones.
27. *Forma de Retablo*, un paño; en el Retiro... Ciento y cincuenta y siete doblones.
28. *Cristo crucificado*, un paño... Ciento y ochenta doblones.
29. *Pecados mortales*, siete paños; en el Retiro, pieza de la mesa de Trucos... Mil ochocientos y cuarenta doblones.
30. *Historia de Túnez vieja*, doce paños; sacados para colgar el palacio de la Señora Reina viuda Doña María Ana de Neoburg.—(Uno dice que se quemó en Toledo)... Siete mil trescientos noventa y seis doblones.
31. *Moralidades*, cuatro paños; en el Retiro sobre ventanas... Tres mil cuatrocientos y dos doblones.
32. *Cristo crucificado*, un paño; en el Retiro... Ciento ochenta y nueve doblones.
33. *Descendimiento de la cruz*, un paño; en el Retiro... Doscientos y diez doblones.
34. *San Jerónimo*, un paño; en el Oficio... Ochenta doblones.
35. *Maravillas*, siete paños; en el cuarto del Sr. Infante Cardenal... Seiscientos y treinta doblones.
36. *Craso*, doce paños; en el Retiro por sobrepuerta... Ciento y diez y siete doblones.
37. *Los Apóstoles*, nueve paños; en el Retiro ocho y en el Oficio uno... Mil novecientos y cuatro doblones y medio.
38. *Scipion africano*, siete paños; en el cuarto de la Señora Infanta... Mil setecientos cincuenta y cuatro doblones y ocho reales de plata antigua.
39. *Hércules*, doce paños; en el cuarto del Infante Cardenal... Trescientos cuarenta y tres doblones y diez reales de plata antigua.
40. *Scipion*, seis paños; entregada en la casa de la Reina nuestra Señora... Trescientos veinte y tres doblones y diez reales de plata antigua.
41. *Scipion africano*, seis paños; entregada en la casa de la Reina nuestra Señora... Trescientos cincuenta y un doblones y ocho reales de plata antigua.
42. *Galerías de Don Rodrigo*, diez paños; en el cuarto del Sr. Infante Cardenal... Cuatrocientos diez y siete doblones.
43. *Sobreventanas* de dichas galerías, tres paños; en el cuarto del Sr. Infante Cardenal... Seis doblones y veinte y cuatro reales de plata antigua.
44. *Entrepuertas* de dichas galerías; en el cuarto del Sr. Infante Cardenal... Diez doblones.
45. *Pilares* de dichas galerías, tres paños; en el cuarto del Sr. Infante Cardenal... Seis doblones.
46. *Historia de Vénus*, dos paños; cuarto del Sr. Arizaga... Ciento y ocho doblones y diez reales y medio de plata antigua.
47. *Capitales de la fama*, nueve paños; en el Oficio... Mil y sesenta y dos doblones.
48. *Páris y Elena*, ocho paños.—(Se recogieron seis paños de esta tapicería y no se tiene noticia de los otros dos)... Ciento y veinte y un doblones y veinte y seis reales de plata antigua.—(Sacados para el palacio de Doña María Ana de Neoburg.)
49. *Los Hermafroditas*, tres paños; sobre puertas en el Retiro... Cuarenta y cinco doblones.
50. *Honores viejos*, cuatro paños; en el Retiro.—De dichos seis tapices se deshizo uno, formando de él dos pequeños; y estando puestos en la Secretaría de Hacienda del Real Alcázar y palacio de esta corte al tiempo del incendio, se quemaron dos paños grandes y uno pequeño... Doscientos catorce doblones.
51. *Verduras*, ocho paños; uno en el Oficio y los demás en el Coliseo del Retiro... Treinta doblones y veinte y tres reales de plata antigua.
52. *San Pablo*, siete paños; en el Oficio... Setecientos veinte y dos doblones.
53. *Eneas el viejo*, nueve paños; en la Secretaría de Estado... Sesenta doblones y diez y seis reales de plata antigua.
54. *Eneas y Dido*, diez paños; en el Oficio... Cuatrocientos setenta y seis doblones y veinte y ocho reales de plata antigua.
55. *La gran caza*, siete paños.—Recogiéronse ocho paños de esta tapicería, en que se reconoce uno sobrante (entregados para la Señora Reina Doña María Ana de Neoburg)... Doscientos noventa y tres doblones y ocho reales de plata antigua.
56. *Coloriano*, dos paños; en la Secretaría de Gracia y Justicia... Doce doblones y veinte y cuatro reales de plata antigua.
57. *Galerías de Pomona*, once paños.—Entregados diez á la casa de la Reina nuestra Señora y el cortado en el Oficio... Quinientos treinta y seis doblones y ocho reales de plata antigua.
58. Tres paños de la *Historia de Calixto*.—La entreventana en el cuarto del Rey nuestro Señor y los dos en la Secretaría de Gracia y Justicia... Cincuenta y dos doblones y medio.

(Sigue la nota en la página siguiente.)

VIII.

El bellísimo é interesante tapiz, motivo principal de esta monografía, retrata tan perfectamente las condiciones del arte flamenco á fines del siglo XV y principios del XVI, que no en vano recordaremos algunos de los caractéres más predominantes de la Escuela neerlandesa y su desarrollo, tratándose de comprender mejor la importancia y subido precio de objeto tan precioso. Es más: dadas las condiciones artísticas de las tapicerías de la Casa Real, fabricadas en su mayor parte, como el tapiz del Museo Arqueológico, en las afamadas fábricas de los Países-Bajos,

---

59. *Anorea* (una tapicería que llaman de *Anorea* de Boscajes y Jardines), seis paños; en el Retiro, cuarto del Sr. Carvajal, Secretaría de Guerra... Setenta y cinco doblones y veinte y cuatro reales de plata antigua.
60. *Boscajes de letras*, seis paños; en el Retiro... Ciento y un doblones.
61. *Boscajes y animales*, cuatro paños; en el Retiro... Cuarenta y cinco doblones y ocho reales de plata antigua.
62. *Boscajes de Bruselas*, siete paños; en el Retiro... Cuarenta y ocho doblones y ocho reales de plata antigua.
63. *Boscajes y animales con escudos*, ocho paños; en el cuarto del Sr. Infante Cardenal... Cuarenta y cinco doblones y veinte reales de plata antigua.
64. *Boscajes y animales de Bruselas*, ocho paños; en el Retiro.. Cincuenta y tres doblones.
65. *Boscajes y animales de Bruselas*, cinco paños; en el Retiro... Ochenta y tres doblones y ocho reales de plata antigua.
66. *Fuerzas de Hércules*, dos paños; uno en el Consejo de Guerra y otro en la Secretaría de Guerra y Junta.
67. *Diferentes suertes*, dos paños; en el Retiro... Cinco doblones y medio.
68. *Cenefas de Hermafroditas*, dos paños; en el Retiro, pieza de la Audiencia... Ocho doblones.
69. *Diana*, un paño; en el Oficio... Doce doblones.
70. *Síquis y Cupido*, doce paños; en el Oficio... Mil setecientos noventa y un doblones.
71. *Matronas ilustres*, ocho paños.— Recogiéronse siete de esta tapicería, y no se tiene noticia del otro, para colgar el palacio de Doña María de Neoburg... Novecientos y seis doblones.
72. *Tovías*, ocho paños; en el Oficio... Quinientos diez y nueve doblones y diez y seis reales de plata antigua.
73. *Las Edades*, siete paños; dos en el Consejo de Guerra y cinco en la casa de la Reina nuestra Señora... Seiscientos cuarenta y cuatro doblones y veinte y dos reales de plata antigua.
74. *Abraham*, diez paños; en el Oficio... Ochocientos quince doblones y medio.
75. *Moisés*, cuatro paños; en el cuarto del Sr. Infante Cardenal... Ciento veinte y cinco doblones y veinte y cuatro reales de plata.
76. *Brutescos*, ocho paños; tres en el Oficio y cinco en la Secretaría de Gracia y Justicia... Diez y siete doblones y dos reales y medio de plata.
77. *Galerías de Granvela*, doce paños; en el Retiro... Ciento ochenta y ocho doblones y medio.
78. *Planetas*, siete paños; en el Retiro para sobrepuertas... Ciento noventa y un doblones y veinte y ocho reales de plata.
79. *San Jerónimo*, un paño; en el Oficio... Treinta doblones.
80. *Meses del año*, doce paños; en la Secretaría de Gracia y Justicia... Noventa y dos doblones y cincuenta y cinco reales de vn.
81. *Síquis y Cupido*, dos paños; en el cuarto del Sr. Mayordomo Mayor... Cincuenta y tres doblones.
82. *Sanson*, seis paños; en el Retiro... Ochenta y dos doblones y medio.
83. *Andrea*, cuatro paños; en el Retiro... Cincuenta y nueve doblones y veinte y seis reales y cuartillo de vn.
84. *Ester*, dos paños; en el Oficio... Veinte y cuatro doblones y medio.
85. *Anteon*, un paño; en el Retiro... Diez y seis doblones y quince reales de vn.
86. *Tito y Vespasiano*, ocho paños; en el Oficio... Doscientos veinte y siete doblones y cuarenta y cinco reales de vn
87. *Annibal y Scipion*, nueve paños; en el Oficio... Doscientos y un doblones y treinta reales de vn.
88. *Tetrarca* (sic), ocho paños... (precio en blanco).
89. *Decio*, doce paños; en el Oficio... (precio en blanco).
90. Idem, dos paños; en el cuarto del Sr. Mayordomo Mayor... (precio en blanco).
91. *Lampazos*, catorce paños; en el Retiro... Diez y siete doblones y catorce reales de plata antigua.
92. *Paisanos*, cinco paños; tres en el Retiro y dos en el Consejo de Guerra... Sesenta y ocho doblones y veinte y cuatro reales de plata antigua.

Tapicerías conducidas del Escorial.

93. *Los niños*, siete paños.
Triunfos del Tetrarca (sic), dos paños.
Moisés, diez paños.
Dido y Eneas.
Vénus, diez paños.

Tapices de bienes confiscados.

1.° *Historia de Julio César*, cinco paños... Diez mil ciento y veinte y cinco reales.
2.° *Triunfos de la muerte*, seis paños; en el cuarto del Sr. Mayordomo Mayor... Cuarenta y un mil ochocientos y cuarenta reales.
3.° *Historia de España*, nueve paños; en el Oficio... Nueve mil cuatrocientos y sesenta reales de vn.
4.° *Artemisa*, siete paños... Veinte y seis mil y cien reales de vn.
5.° *Vida del hombre*, veinte y cinco piezas... (No se tasó).
6.° *Galerías de Bruselas*, ocho paños... Siete mil treinta y cinco reales de vn.
7.° *Galerías de Bruselas*, diez y seis paños; en el Oficio... Treinta y dos mil y cincuenta y cinco reales de vn.

(Sigue la nota en la pagina del frente.)

habiendo sido éstos por largo tiempo del dominio de la vasta monarquía española, es punto interesante y relacionado no poco con las artes españolas, pues que aquellos telares fabricaron obras tan preciadas que hoy son uno de los más suntuosos monumentos del Palacio de nuestros Reyes, las más veces por especial encargo de éstos.

La época en que nuestro tapiz se tejió era una de las más críticas y trascendentales para el arte en el hermoso país de Flándes. A partir de los últimos años del siglo XIV, en que Italia comenzara á desentenderse de las rígidas y casi obligadas fórmulas de la Edad-media, y en las riberas del Rhin se sintieran ya ciertos principios de regeneracion artística, la Escuela flamenca avanza á grandes pasos partícipe, al par que de la candorosa expresion de la infancia, de los arranques propios de la edad viril. Preocúpase ya tanto la atencion general con las nuevas enseñanzas de la nueva y humilde Escuela de Brujas, que á la misma Italia no pasa desapercibido el hecho, y trata de enviar á Flándes quien pueda apreciar en todo su valor la nueva evolucion artística que allí se preparaba.

Europa toda no podia permanecer á ella indiferente: los dos hermanos Huberto y Juan Van Eyck habian aplicado el talento de que el cielo les dotara aún á promover mejoras é innovaciones en los procedimientos prácticos

---

8.° Paño suelto (muy maltratado).
9.° *David*, ocho paños; en la casa de la Reina nuestra Señora, cuarto de la Señora Infanta Doña María Antonia... (No se tasó).

Tapicerías nuevas.

10. *Cárlos V sobre Túnez*, doce paños; en el Oficio (copiada de otra por D. Francisco y D. Santiago Vander Goten), en las casas de Santa Bárbara y calle de Santa Isabel de esta córte... Setecientos ochenta y dos mil setecientos setenta y cinco reales de vn.
11. *Historia de Don Quijote*, seis paños; de la misma fábrica... Sesenta y ocho mil ochocientos cuarenta y seis reales y veinte y cuatro maravedís.
12. *Telémaco*, un paño... Ocho mil ochocientos y ochenta reales de vn.
13. *Fajas de colores*, dos pedazos... Sesenta reales de vn.
14. *Retratos: Cleopatra y Artemisa*, dibujos de la Escuela de Huido *(sic)*... Tres mil y trescientos reales de vn.

Tapicerías recogidas de la testamentaría de la Señora Reina Doña María Ana de Neoburg.

30. *Historia de Túnez Vieja*, doce paños; uno de ellos se dice haberse quemado en la ciudad de Toledo... Siete mil trescientos noventa y seis doblones y veinte y ocho reales de plata antigua.
48. *Páris y Elena*, ocho paños... Ciento veinte y un doblones y veinte y seis reales de plata antigua.
55. *La Gran Caza*, siete paños... Doscientos noventa y tres doblones y ocho reales de plata antigua.
71. *Matronas ilustres*, ocho paños... Novecientos y seis doblones.

Tapicerías recogidas de la casa de la Reina nuestra Señora.

Historia de Don Quijote, fábrica de Madrid, doce paños... Ciento sesenta y tres mil ochocientos treinta y seis reales veinte y dos maravedís.
Telémaco, un paño; fábrica de Madrid... Diez mil ochocientos reales.
Montería, dos paños; fábrica de Madrid.... Veinte y ocho mil sesenta reales.

Tapicerías recogidas del palacio de la Señora Reina viuda y Señores Infantes.

5.° *Vida del hombre*, veinticinco piezas... Veinte y nueve mil doscientos ochenta y siete reales y medio.
9.° *David*... Veinte y dos mil y cincuenta reales.

INVENTARIO DE CÁRLOS II, EN 1701.

Tapicerías: N.° 269; una tapicería de ocho paños de la historia de un caballero retirado en su aldea. . Nueve mil ochocientos y cincuenta reales.
270. Otra tapicería de la misma historia, de ocho paños... Doce mil y cien reales.
271. Otra tapicería de *La Creacion del Mundo*, ocho paños... Veinte y dos mil setecientos y sesenta reales.
272. *Historia de Rómulo y Remo*... Tres mil y cuatrocientos y noventa reales.»
Se mencionan despues las tapicerías siguientes:

Historia de las Esferas.
Galerías de Flándes
Historia de Decio.
Historia de Diana.
Jardines de Bruto.
Arboledas de Leganés.
Fábula de Pomona.
Idem otra.
Otra de seis paños sin nombre.
Historia de Cleopatra y Marco Antonio.
Historia de Teseo.
Los Doce meses del año.
Remedio contra amor.
Las trasformaciones de Ovidio.
La vida del hombre.
Historia de Romanos.
El robo de Elena.
Historia de Alejandro Magno.
Fábula de Arminda.
Escipion y Aníbal.
Alejandro Magno.
Vida del hombre.
Historia de Samuel.
Los doce meses, siete dias de la semana, las cuatro partes del mundo y un sol.
Galerías de Flándes.

Terminaremos este extracto de los inventarios de Palacio recordando á nuestros lectores que, segun hicimos constar en nuestra Monografía titulada: EL RETABLO DE LAS DESCALZAS REALES, la tapicería de Túnez, segun consta por la obra del P. Carrillo dedicada á las grandezas de aquella fundacion, perteneció á su régia fundadora la princesa Doña Juana, á cuya muerte debió pasar á poder de los monarcas. Con ella se tapizaba el cláustro de aquel monasterio en la Octava del *Corpus* y otras solemnidades.

de la pintura, abriendo ésta vastos campos hasta entónces ignorados. Por más que se rebaje, en efecto, la importancia del nuevo procedimiento del óleo, siempre será cierto que no de otra causa provino la sustitucion de la pintura lamada de caballete, á la pintura mural y á la iluminacion de los miniaturistas, que tantas preciosidades de arte habian producido en los siglos medios. Si el arte monumental habia perdido desde este punto su antigua importancia, en cambio la pintura, considerada en sí misma, venia á ser en cierto modo lo que el libro impreso fuera pocos años despues, respecto al salido de las manos del copista ó amanuense; tal universalidad en sus aplicaciones fué, en efecto, para la pintura causa de un inmenso y desconocido desarrollo.

No se redujo, empero, la gloria de los Van Eyck tan sólo á la mejora de los procedimientos, en nuevas prácticas respecto á los colores, al toque y á la manera de ejecucion; cifróse más bien la revolucion por ellos operada en lo que se refiere al pensamiento íntimo, al sentimiento, á la esencia misma del arte. Déjese á un lado el disputar á cuál de los dos hermanos cupo más gloria; concédase, si se quiere, que habiendo venido á Flándes de los confines de Alemania, recibiesen su inspiracion de la sencilla al par que robusta escuela de las márgenes del Rhin; áun les quedarán no pocos inmarcesibles lauros: ántes de ellos, la Escuela flamenca no puede decirse que existiera, y ellos tuvieron talento bastante para crearla.

El hecho capital dominante en la regeneradora idea de los Van Eyck, lo que en su noble empeño más los caracterizó, fué su ardiente, sincero y apasionado culto del arte naturalista, tan desdeñado durante la Edad-media, tan ajeno á las prácticas bizantinas. El naturalismo sí, tal como era capaz de comprenderlo la bizarría de su ingenio y la delicadeza de sus más íntimos sentimientos, principio entónces de regeneracion y progreso para el arte, que les inspira la reproduccion espontánea y sencilla de todo aquello que cautiva sus miradas, que al par que instruye á su privilegiada inteligencia, prepara el adelanto y educacion artística de Flándes. La naturaleza les inspira, revelándoles la forma humana, si no en toda su gracia, al ménos en gran parte de su verdad; les inspira el carácter y variedad de tipos, el retrato, la vida íntima, las más desapercibidas realidades del mundo, y el paisaje, en fin. Juan Van Eyck, continuador de la obra de su hermano, deduciendo de generales principios lógicas consecuencias, adapta su privilegiado talento á todas las posibilidades prácticas de la pintura; llega á ser en su patria el primero de los pintores religiosos, el primer retratista, el primer paisajista, pintor de flores y de escenas familiares; á cuantos artistas le cercan sabe comunicar aquel ardiente entusiasmo, aquella pasion por lo natural, el más sólido fundamento del futuro arte flamenco. Añade, en fin, á esta gran cualidad las dotes de un colorido sólido al par que armonioso, rico y de grandes efectos.

En pos de los Van Eyck, nuevas inteligencias privilegiadas recogen el fruto de aquella provechosa enseñanza. La historia artística comienza á pronunciar los nombres de los Vander Weyden, los Memling, Vander Goes, por largo tiempo injustamente olvidados. Distintos éstos, cuál más, cuál ménos, de los Van Eyck, expresan los diferentes matices dentro de un mismo grupo colorista y la diversa expresion hija de su sentimiento; en alguno se marcan los esfuerzos hechos por alcanzar algo más en el terreno de la elegancia y la gracia en la forma. Todos ellos, siquiera atenúen algunos el ardiente amor al natural, propio de los Van Eyck, convienen en el cuidadoso esmero de la ejecucion en los detalles, en el profundo conocimiento del retrato, en la fé y entusiasmo, en fin, que les guiara, y que supieron transcribir en sus propias obras. En la expresion del sublime sentimiento religioso siguen un camino nuevo. La Italia le sublimó en la expresion de las Madonas, tipo creado por Rafael; los artistas flamencos le retrataron en otros más familiares, acaso con las mismas galas y atavíos usados en Flándes á la sazon, mas no por eso con ménos expresion de edificante candor, de una ternura sin límites, de un fervor sereno y apacible. El tipo de la Vírgen tratado por ellos, pecará acaso de excesivamente humano, la maternidad de Nuestra Señora estará expresada muy en la esfera de la vida real y comun; contémplase, no obstante, en los rostros el íntimo sentimiento de las cosas invisibles, la fé, el amor, la castidad, los más altos y excelsos privilegios de la Vírgen Madre. Si Roger Vander Weyden y Memling se apartan tanto en este sentido del ideal italiano, ¿quién osará por esto disputarles un puesto entre los grandes pintores del sentimiento y la ternura?

Si este fecundo gérmen brotó pronto con una poderosa vitalidad, díganlo sus futuras conquistas fuera del pequeño territorio de Flándes. Protegida, en efecto, la naciente escuela nacional por los Duques de Borgoña, penetra bien pronto en el corazon de Francia por la Provenza y Anjou; Juan Van Eyck trabaja en Portugal, y muchos de sus discípulos, pasando á Italia, se dan á conocer y estimar en la patria de las artes; José de Gante pinta en Urbino, Roger Vander Weyden visita á Roma, y todo hace creer que Memling permaneció allí por largo tiempo; hechos tanto

más significativos, cuanto que algunos de los afamados pintores de Italia venian á Flándes á enriquecerse en las nuevas máximas y recibir aquella saludable influencia.

Muerto Memling en 1495, la Escuela flamenca seguia obedeciendo al sentimiento de imitacion de la naturaleza, que con su misma sencillez, acaso muchas veces trivial, llega á veces hasta las esferas de la más sublime expresion. Quintin Mastys, que alcanza los comienzos del siglo XVI, hereda aquellas máximas, y acaso en la escuela de Thiery Bouts, en Lovaina, continúa hasta 1530 las mismas tradiciones, quedando ya algun tanto rezagado éste, si se atiende al general progreso, ya muy avanzado por esta época en la carrera del renacimiento, en las metrópolis del arte en Italia, Milán, Florencia, Venecia y Roma. Atenta Flándes á esta revolucion, es llegado ya el tiempo en que Juan de Mabuse, Lamberto Lombardo, Van Orley, y no mucho despues Coxcie y Franc Floris se apresuran á dirigirse hácia las regiones en que la nueva aurora lucía ya, estudiando allí al lado de los colosos del arte el Vinci, Rafael y Miguel Angel.

No censuremos esta artística peregrinacion de los pintores de Flándes hácia la Italia, el país del nuevo ideal artístico; ¡era cosa tan natural entónces! Así es como Juan de Mabuse asocia el italianismo al antiguo gusto flamenco; así, y gracias al vigoroso y original talento de aquellos pintores, el genio de su escuela se trasluce perfectamente á través de la reciente influencia, sin variar en más que en el acento, digámoslo así, pero conservando toda la gracia de su lengua nativa.

Como todo arte que se inspira en las bellezas exteriores de otro, no tardó la Escuela flamenca, muertos Mabuse y Van Orley, en llegar á los límites de su antigua originalidad y comenzar á resentirse de las influencias enteramente italianas. Artista hubo èntónces que aspiró al título del Rafael flamenco; otro quiso emular en su patria la gloria de Buonarotti, y olvidando la sencilla expresion de los Van Eyck y Memling, bien pronto degeneraron en serviles imitadores de los italianos, viniendo á revestirse la primitiva Escuela flamenca de caractéres completamente extranjeros, y perdiendo, como todo lo que no es original, sus gracias y encantos más preciados.

Es más; al primitivo carácter religioso de la pintura flamenca, bien pronto sustituyen con la invasion del arte italiano, los asuntos de fábulas é historias paganas, á su profunda expresion de dignidad y austero misticismo, las escenas de la vida mundanal, la naturaleza viva y sonriente, sin fundamento moral ni elevacion á las esferas de lo infinito.

No duró empero mucho la moda, por lo que hace á la servil imitacion italiana; Van Cleef y Pedro Porbus empiezan á desentenderse en sus retratos de tan pasajera influencia; mas al renacer la escuela nacional, si así puede decirse, en Breughel, al caracterizarse más tarde en Rubens, aquel gran coloso, ¿podrá decirse que se regeneraba, que renacia de sus cenizas la primitiva escuela de los Memling y Van Eyck? Si en el nuevo carácter del arte flamenco, nacional y todo como fué, merced al poderoso influjo de Rubens en el siglo XVII, perdió ó no sus dotes primitivas y su genuina expresion del siglo XV, no lo digamos; ni tampoco proseguiremos, llegados á este punto, en la breve reseña en que nos habíamos empeñado, dado que tocamos los límites del período que nos interesa únicamente, al tratar del tapiz, obra del arte flamenco primitivo.

Su exámen bastará ahora para confirmarnos más en està opinion recordando, al tratar de apuntar cada una de sus bellezas, lo que de antemano y con tal fin hemos venido considerando.

IX.

Intimamente relacionada la pintura flamenca con el arte de la tapicería en este país, no puede ménos de interesar el estudio comparado de sus íntimas relaciones y feliz consorcio en la época del mayor esplendor de ambos; manifiestamente expresada la belleza del arte flamenco en el tapiz del Museo Arqueológico, y cabiéndonos sobre este punto la más completa conviccion moral, creemos ocioso el detenernos á probar, dado que pruebas materiales nos fuese dable aducir, la cabal conformidad entre las caractéres de aquella escuela, y los que manifiestamente lucen en este interesante monumento.

¿Corresponde, pues, el tapiz en su parte artística, ó considerado exclusivamente en su carton original, á la primi-

tiva, sencilla é ingenua manera de los Van Eyck, los iniciadores de la antigua escuela neerlandesa? ¿Será acaso inspirado en la más noble y escogida en las formas y en la expresion de Juan Memling, ó bien en la del famoso Vander Weyden? ¿Nos traerá á la memoria las obras de Hugo Vander Goes, de Quintin Mastys, de Gossart, ó en fin, del innovador ó italianizado Van Orley?

No es fácil responder del modo más concluyente á estas preguntas, ni áun esforzándonos por aducir alguna razon en pro ó en contra de alguna de ellas nos cabria completa conviccion de haber dado con lo cierto. Están tan vagamente definidos los caractéres particulares de cada artista en los períodos en que una escuela comienza á formarse, son tan paralelos, tan uniformes los esfuerzos individuales de cada uno de los que contribuyen á dar carácter local al arte naciente, que esto por sí sólo bastaria á inspirarnos recelos de sacar consecuencias atinadas.

Nada más difícil, por otra parte, que señalar el autor del cuadro (si de un cuadro se tomó) del tapiz en cuestion, áun dado caso que fuese precisamente una de aquellas lumbreras de la pintura en Flándes. El colorido, ese precioso medio de expresion, ese atractivo grande y seductor de los grandes maestros, lo que tanto caracteriza el estilo de los Van Eyck, Vander Weyden y Memling, es un dato que nos falta para apreciar todas las cualidades que de hecho resaltarian en el original de este tapiz, si alguna pintura flamenca le sirvió de modelo. El color que en lienzos y tablas ha llegado hasta nosotros poco alterado en cierto sentido, merced al procedimiento del óleo, que en sí contiene tantos elementos de duracion, se ha alterado visiblemente, ha palidecido no poco en éste como en casi todos los antiguos tapices, puesto que el teñido de lanas y sedas, químicamente alcanzado, no está garantido contra los grandes cambios y variaciones sujetas á causas puramente físicas. Si su original hubiese sido (lo cual es más probable) un simple carton monocromo ó dibujo de su mismo tamaño, áun cuando éste hubiera llegado hasta nosotros no nos auxiliaria en este punto, viéndonos, por lo tanto, como nos vemos, limitados á estudiarle en las líneas de su composicion, en el carácter de su dibujo, en todas las cualidades artísticas en fin, excepto la del color, que en mucho podria, repetimos, auxiliarnos en esta investigacion.

No es menester gran conocimiento y práctica en la historia artística, sin embargo, para afiliar esta obra de arte á la Escuela flamenca en su primer período, dados los caractéres más señalados que la distinguen, en lo cual no han titubeado cuantas personas hemos tenido ocasion de oir sobre este punto. La procedencia, por otra parte, de este tapiz, flamenca sin duda alguna, como casi todos los que en los siglos XV y XVI se traian á España, vendria en favor de esta asercion.

Creimos en un principio que las letras iniciales P. E. A. escritas al revés en caractéres góticos mayúsculos, y de esta ó de otra manera combinados, que se ven en la parte inferior del tapiz en un pañito que asoma en el cesto que la Vírgen tiene á sus piés, como luégo veremos, serian las cifras ó iniciales del pintor ó dibujante, autor de la composicion original. No nos hemos podido convencer tampoco en este punto, puesto que ni convienen á ninguno de los primitivos pintores flamencos conocidos, ni lo que es más, consultado el excelente Diccionario de cifras, monogramas y abreviaturas, publicado en Munich de 1832 á 1834 por Mr. Brulliot, aparece ningun artista á quien dichas letras puedan aplicarse. Queda en pié otra suposicion: la de que acaso perteneciesen al maestro tapicero, por cuya mano ó en cuyos talleres se tejiera el tapiz.

Este á todas luces es bellísimo y atrae las miradas de cuantas personas visitan los salones del Museo Arqueológico Nacional. Pequeño en sus proporciones, si se miden con las tapicerías del Real Palacio, es, sin embargo, de un trabajo tan delicado, de un conjunto tan agradable y simpático, que, artísticamente considerado, puede sostener con aquéllas digna competencia, y desde luego es lo más interesante en este género que tapiza una de las salas de aquel establecimiento (1).

---

(1) Nos referimos al tapiz procedente de Palencia y á los magníficos y verdaderamente régios que pertenecieron al Conde-Duque de Olivares, y que poseian hace pocos años las religiosas Carmelitas de Santa Teresa de esta corte. Forman éstos una série de siete grandes paños y dos entrepuertas. Si gusto artístico no es lo que más resalta en ellos, son admirables por su riqueza, el primor de su ejecucion y minuciosidad de detalles. En cada uno se ve representado un templete de columnas salomónicas en cuyos fustes se entrelazan caprichosamente troncos con hojas y flores con vástagos. Sobre dichas columnas se sostiene un emparrado ó entretejido con flores, variedad de frutas y algunas aves, como vistosos pavos reales, papagayos y otras de matizadas plumas, que llaman la atencion por su gran verdad. No está ejecutado con ménos realismo el paisaje sobre que destaca la composicion principal. En la parte inferior de cada tapiz se ve el escudo de la casa de Guzman, propio del Conde-Duque, con la inscripcion *Philippi IIII munificencia*. Estos hermosos paños están tejidos y bordados en lana y seda con gran mezcla de oro y plata, todo ello no mal conservado. El gusto artístico que en ellos domina, que recuerda involuntariamente la escuela de Rubens, y la profusion de flores y frutos, que puede decirse constituye lo principal de su asunto, tan en boga entre los pintores flamencos del siglo XVII, nos hace sospechar que debieron hacerse en alguna manufactura de Flándes, por órden del monarca español.

Mide este tapiz una superficie cuadrada de 1^{m},52, y las figuras en él representadas son de menor tamaño que el natural. La de la Vírgen ocupa el centro. La excelsa Señora aparece sentada bajo un rico dosel en un bello campo cubierto de lozanas hierbas y odoríficas flores, en que ya luce no poco el arte flamenco su delicado realismo. La verde floresta deja ver horizontes algo lejanos de este primer término, descubriéndose por el lado derecho un edificio de gusto completamente flamenco, y más hácia el espectador, un cazador con sus perros sigue las huellas de un ligero venado á través de la campiña. Por el lado opuesto á éste, ó sea el izquierdo de la figura de la Vírgen, se distinguen dos hombres á caballo, seguidos de otro á pié con un perro, y otras dos figuras en más lejano término. Varias avecillas revolotean sobre la copa de frondosos árboles.

Esta parte más lejana, y que constituye, por decirlo así, el fondo del cuadro, está separada de la parte principal por medio de un muro, en cuyos extremos laterales se ven dos columnas bajas que aparecen sosteniendo un arco que deja asomar su cairelada crestería. Ante este muro se alza el sólio en que Nuestra Señora aparece sentada, vista en peregrina y no muy acertada perspectiva, de base cuadrangular, y de cuyos cuatro extremos se elevan otras tantas columnitas estriadas trasversalmente. Es de notar que, tanto en éstas como en los demás detalles arquitectónicos mencionados, el gusto ojival se nota ya adulterado con los nuevos principios del Renacimiento; observacion no ociosa en verdad, si tratáramos de fijar más ó ménos aproximadamente la fecha del tapiz.

De las cuatro columnas que forman el sólio de la Vírgen, las dos posteriores están casi ocultas por el rico dosel de tela adamascada que se eleva hasta la parte superior, sobre la figura de la Madre de Dios.

La celestial Señora, sentada sobre un almohadon de terciopelo carmesí con borlas en las puntas, aparece sosteniendo en sus brazos con sobrenatural ternura y amor al Divino infante. Viste por túnica una rica tela encarnada, recamada de oro, que se plega al cuello por medio de una cinta ornada de gruesas perlas. El manto es azul, siendo de notar (y esto es general en todas las demás partes del tapiz), que los brillos ó puntos más claros están hechos con tejido de oro, medio no poco usual, como es sabido, en el arte del siglo XV, y comun á las pinturas de entónces y miniaturas preciosas de los códices. Por los extremos del manto corre una franja ú orla de tisú, con preciosas piedras que parecen granates ó rubíes y zafiros.

La actitud de la Vírgen es la de ofrecer al Divino Niño una manzana, que éste recibe con amoroso respeto. Retrátase en la Madre la expresion más devota, la uncion, la humildad más ingenua, el santo recogimiento, las dotes sobrenaturales de su privilegiada naturaleza. En el Divino infante, cubierto de una sencilla túnica verdosa, se pinta igual amor, la misma expresion humilde, la gracia y los encantos de la infancia, sonriente de dulzura.

El rostro de la Vírgen es evidentemente de tipo flamenco: ojos claros, casi azules, tez blanca, rubios cabellos, que compiten con el oro que brilla en otras partes del tapiz. La cabeza está cubierta de una toca ó paño blanco, graciosa y diestramente plegado, cual se ve en cuadros flamencos de esta época y cual se usaba á la sazon en aquel país. Es de notar que uno de los ojos de la Vírgen está respecto al otro bastante más claro, á causa sin duda de algun desperfecto causado por los años en la coloracion del tejido.

Fáltanos sólo, para formarnos una idea cabal de la composicion, hablar del ángel colocado á la parte siniestra de las dos principales figuras. Aparece éste en actitud reverentísima, respirando santo recogimiento en toda su expresion, cubierto de una encarnada túnica, y sobre ésta de un manto ó capa verde, con una gran orla en que están bordadas las figuras de los doce apóstoles, si se ha de juzgar por las cinco que únicamente se dejan ver al lado del espectador. Bajos los ojos de la celestial criatura y como adorando con todo su sér el misterio de la Vírgen Madre, recuerda en su expresion, ya que no en su tipo, la sobrenatural y celeste impresa por Fr. Angélico á sus ángeles en algunas de sus inimitables creaciones. Presenta el ángel á Nuestra Señora un precioso libro iluminado segun el gusto del siglo XV, en cuyos detalles es no poco de admirar la hábil mano del tejedor, que por medio de la urdimbre y los estambres, logró un efecto de tanta conclusion y propiedad. La alas del arcángel son de plumas encarnadas y azules con brillos de oro.

Junto á la mano derecha del Niño, y como si la dirigiese hácia este punto, se ve un racimo de uvas tintas con una hoja de parra, el cual apenas se sostiene en uno de los brazos laterales del sólio ó sitial.

Es de notar, en fin, el pequeño canastillo de mimbres que se ve á los piés de la Vírgen, delante de la figura del ángel. En él hay, al parecer, varios útiles de costura, como tijeras, ovillos, acerico, y un pequeño peso ó balanza como para pesar el hilo. Entre estos objetos aparece un pequeño trozo de tela como de muestra de bordado, en que confusamente se pueden distinguir, junto á otros pequeños detalles, las iniciales P. E. A., que segun indicamos

arriba podrian ser, bien las del autor del carton ó cuadro original, ó bien las del maestro tapicero que hizo ó dirigió la trama.

Digamos algo tambien del tono ó colorido local del tapiz. Éste debió ser, á nuestro entender, mucho más caliente y brillante de lo que hoy aparece; razon por la cual, en sus buenos tiempos, debió hacerse doblemente interesante á la vista, resaltando más sus detalles, y el primor y riqueza de su ejecucion.

De obra de arte la hemos calificado, y no ciertamente sin fundamento. Prescindiendo del mérito del tejido, que en opinion de personas inteligentes es de no escaso valer, las líneas generales de la composicion, la disposicion general del asunto, la actitud de las figuras, la expresion y mística dulzura de los rostros, el conjunto todo, ofrece caractéres apreciabilísimos en el sentido meramente artístico.

No omitiremos dejar aquí consignada nuestra opinion acerca de la manera de estar fabricado este tapiz. Sabido es y arriba lo apuntamos, que el telar de alto lizo reproduce el original tal como es y sin invertirle. El modo con que está dispuesta la composicion viéndose al Niño inclinado hácia el lado derecho de Nuestra Señora, y la figura del Angel á la izquierda de ésta (modo el más natural y respetuoso de colocar tan santos personajes), parécenos prueba suficiente para afirmar que el tapiz se tejió en igual sentido que su original, y por consiguiente en alto lizo, pues de lo contrario hubiese resultado inversa la composicion. Las letras iniciales de que hemos hablado que se leen invertidas, no nos parece suficiente dato para opinar en contrario sentido, puesto que en cuadros y estampas de aquella época es muy comun encontrarlas escritas por capricho del artista de tal manera.

Conservábase hasta estos últimos años este tapiz flamenco, no sabemos desde qué fecha, en el templo de la Seo de Zaragoza, de donde fué trasladado en 1870 al establecimiento que hoy le posee. Por muchos años gozó aquella casa de singulares privilegios y donaciones de reyes y magnates: señaláronse entre éstos el antipapa D. Pedro de Luna y el arzobispo D. Alonso de Aragon, que hizo grandes obras en el templo en 1490. Registrábanse en su archivo los nombres de Enrique de Egas, ilustre arquitecto de Toledo; de Juan Font, de Barcelona; de Mosen Cárlos, de Montearagon, y del maestre Conde, de Valencia, artistas todos de bien adquirida reputacion en su tiempo. Frente á su retablo de alabastro y de purísimo estilo ojival, en el recinto de su coro y capillas, yacen la infanta Doña María, hija de Jaime el Conquistador; el arzobispo D. Juan de Aragon, hermano del Rey Católico; los arzobispos D. Alonso y D. Juan, hijo y nieto de Fernando V, y otros ilustres personajes. Aquella santa casa habia presenciado pompas grandiosas y variados espectáculos: velar armas los ilustres caballeros, ungirse prelados y coronarse reyes, bautizos y exequias reales, y solemnidades de Córtes. En 1410 celebraba allí como pontífice el llamado Benedicto XIII, cantando con espada en mano la leccion imperial el Justicia de Aragon en representacion del soberano. Y en 1487 se festejaba allí á los Reyes Católicos y á los infantes D. Juan y Doña Isabel con una de las llamadas representaciones de *Misterios*, orígen del moderno drama.

Si tanta grandeza presenció aquella casa; si fué por largos años teatro de pompas y solemnidades y elegida por última morada de los grandes del siglo, ¿qué extraño aparecerá que el tapiz en cuestion provenga de aquel templo, como regalo acaso de algun monarca, tal vez de los Católicos D. Fernando y Doña Isabel, como recuerdo de simpatía y predileccion á un sitio en que la representacion escénica del dia de Navidad dejó en su memoria gratos y duraderos recuerdos?

Téngase presente lo que ya apuntamos arriba: los tapices de Flándes llegaban á Aragon facilísimamente por la vía de Italia. Nada extraño sería que éste hubiese recorrido tal camino y fuese regalado despues al templo de la Seo por alguno de aquellos monarcas, ó bien por algun arzobispo ó magnate; ni sería extraño regalo tan precioso en aquella casa, que contaba otras muchas riquezas en su recinto, como la notabilísima cruz gótica de oro y pedrería, regalo del arzobispo D. Lope, sobre la que juraba el rey los fueros de Aragon, la magnífica custodia, los ornamentos del culto, de riquísimos brocados, y otros muchos objetos de arte y valor.

No poco sentimos el no haber podido abandonar hasta el fin de nuestra tarea el terreno de las conjeturas: cábenos empero, como única satisfaccion, la de haber reunido cuantas noticias hemos podido acerca del particular, ó sea del tapiz en cuestion; y respecto á la totalidad de nuestro trabajo, como quiera que se trataba una materia completamente nueva en el Museo Español de Antigüedades, la de haber concentrado en los ménos términos que nos ha sido posible las noticias que sobre el particular pueden interesar, segun la norma seguida en esta obra.



de J.M Mateu

TABLA DEL DIVINO MORALES,

que se conserva en la Academia de Bellas artes de Sn Fernando

EL IDEALISMO Y EL NATURALISMO EN EL ARTE PICTÓRICO ESPAÑOL.

LUIS MORALES, LLAMADO EL DIVINO

Y

DIEGO VELAZQUEZ DE SILVA.

ESTUDIO HISTÓRICO-CRÍTICO Á PROPÓSITO DE UNA TABLA DE MORALES,

POR

DON FRANCISCO MARIA TUBINO.

PRIMERA PARTE.

EL IDEALISMO.

I.



GRAN dificultad hallarán los que no reconocen el arte como una institucion humana, que abarcando modos de ser principalísimos en la vida de las sociedades, sigue los altibajos de la cultura y refleja el estado del sentimiento, de las ideas y de las costumbres en momentos determinados de la existencia, para darse razon de los fenómenos que suele ofrecer la historia de ese mismo arte, en determinados ciclos de su desenvolvimiento.

Prescindiendo ahora de grandes disquisiciones filosóficas y de tratar el problema bajo un punto de vista general, para concretarnos á la pintura española, y á una de sus varias fases, no ha de sernos difícil trazar la evolucion que realizó en pasados siglos, trasladándose desde los dominios exclusivos del sentimiento y de lo ideal á la esfera de la razon y de la ciencia, sin que por esto se hurtara á las ventajas de la forma selecta y de la total expresion estética. Tomando por objeto de nuestro estudio dos eminencias artísticas, Luis Morales y Diego Velazquez de Silva, hemos de ver cómo dentro de nuestra nacionalidad el primitivo arte de la pintura, exclusivamente embebecido en la contemplacion de lo sobrenatural, desciende sin violencia, al nivel de lo terreno y de lo humano, para labrar aquí preseas no ménos delicadas y peregrinas. Y realizando esta investigacion, naturalmente nos explicaremos los motivos que debieron influir para mudanza tan señalada, sin que al verificarse perdiera el principio del arte sus ventajas — en lo que de más permanente encierra. El paso del idealismo al naturalismo, hijo de una lógica evolucion, habrá de facilitarnos un criterio experimental de alta valía en las indagaciones de esta índole.

Fijándonos en las manifestaciones ideales más culminantes y sintéticas, diremos que, contemporáneo de Luis de

Vargas, de Sanchez Coello, Becerra, Villegas Marmolejo y Vicente Juan Macip, el pintor extremeño Luis Morales, conocido desde antaño con el calificativo de Divino, constituye un tipo por extremo merecedor de puntual y singularísimo estudio, en el variado é interesante campo de la pintura hispano-portuguesa. Ni nos inclina á pensar de este modo el convencimiento de que Morales sea el primero y más egregio de los artistas peninsulares, ni ménos el entender que su influencia fué decisiva en los medros del arte patrio, ni la copia y valía de sus discípulos, ni áun lo numeroso y selecto de sus creaciones.

Inspírase nuestro juicio en la persuasion de que Morales es una individualidad tan característica, tan prominente, tan señalada en el concierto de los pintores españoles, que no permite ni áun el ser ámplia y fecundamente comparada con otra alguna—bajo las relaciones más sustanciales;—porque Morales se nos presenta en la Península como el más absoluto, autorizado, severo y puro de los pintores ascéticos; porque es, en una palabra, la elevada, genuina y espléndida encarnacion del misticismo católico en el arte nacional, durante la época más importante de su historia.

Acabamos de escribir los nombres de Vargas y Macip, y parece como si el recuerdo de lo que fueron estos maestros contradijera, en parte, nuestro fundamental aserto. No entendemos, sin embargo, que haya motivo para modificarlo. Vargas y Macip—nadie lo puso en duda—fueron pintores litúrgicos, artistas devotos, que labraron sus obras inspirándose en las máximas, tipos y escenas de las sagradas Escrituras, de la iconística cristiana, ó en las leyendas piadosas. Más todavía: en ocasiones, uno y otro dieron á sus simulacros el baño delicado é idealista á que la exaltacion mística de sus almas les inclinaba; pero tanto Macip como Vargas, por la concurrencia de motivos varios, no se encerraron en el exclusivismo que testifican constantemente, todas y cada una de las tablas de Morales.

Aun siendo Vargas y Macip legítimos representantes de la estética española—en cuanto puede reconocérsele partes que la diferencian de la de otras gentes,—no les fué dado prescindir siempre y en todo, del influjo de las circunstancias y condiciones á que, por ventura, vivieron atenidos.

El sevillano Luis de Vargas, como el valenciano Vicente Juan Macip, frecuentaron las escuelas italianas; y aunque es sabido que la entereza de su carácter y la severidad de sus creencias no les permitieron entregarse, sin cautela, á la contemplacion de las maravillas con que el sensualismo greco-romano enloquecia las imaginaciones, en sus tablas resalta la parcial modificacion con que los génios del Renacimiento, afiliados en las escuelas florentinas y romanas, atenúan la adusta sequedad con que aquellos llegan á las fuentes de la suave y concertada manera neoclásica.

En las obras de estos profesores la lucha es real. Pugna el pensamiento, ardientemente divino, con la forma secular que el arte italiano impone con indómita osadía; y aunque el primero triunfa, conservándose incólume, no por esto deja de notarse cierta propension á transigir, en cuanto á la segunda, de parte de los autores. Macip, como Vargas, admiten en principio el neoclasicismo. Rafael fué para ambos un ídolo, un norte seguro, por lo ménos en aquellas pinturas donde el Sanzio se atuvo á las tradiciones pictóricas de la escuela ombriense. Sólo que la educacion y el temperamento, comunes á ambos, oponíanse á toda libertad que contradijera el decoro y la severidad del dogma cristiano, como en la Península se sentia y se practicaba. En uno y otro el colorido local se modifica con el contacto de lo exótico, y no es difícil descubrir en las tablas de los citados maestros, los puntos de contacto que las relacionan con las de los modelos que en parte siguieron.

II.

Morales, en su línea, es lo que Velazquez será en la suya con el tiempo. Dentro del idealismo consérvase el primero completa y exclusivamente español; á nadie se asemeja si no es á sí mismo, ni se conocen discípulos que con constancia y éxito perseveren en sus huellas. Como naturalista, Velazquez no se parece á nadie. Entre el realismo neerlandés y el suyo, media la distancia que separa geográficamente á Flándes y Holanda de España. Tan recio es el personalismo en el uno como en el otro. Parten de un hecho idéntico, la vehemencia en la sensibilidad y en el afecto; sólo que el extremeño toma por la vereda mística y el sevillano por la humana, como luégo veremos.

Tanta energía demuestra Morales como Velazquez en sus respectivos propósitos. El primero, viviendo en el siglo XVI, ha de refrenar los ocasionales apetitos que, por ventura, le inclinan á seguir la corriente de las voluntades, enamo-

radas de la reforma clásica, que se recomienda y fascina con la moda de sus novedades atractivas; ciudadano el segundo del XVII, desafía el éxito, buscándolo fuera de lo acreditado y preponderante. Figuran Morales y Velazquez en aquella generacion de naturalezas superiores, donde lo vulgar halla recia oposicion. Son como protestas retrospectivas ó anticipadas, que brotan mediatamente del corazon de la sociedad olvidadiza ó descarriada. Ni ha de estimarse paradójico el que descubramos entre Morales y Velazquez nexos que, por ser más delicados, no son ménos positivos. En Morales, idealista y místico hasta la exaltacion, reconocemos la nacionalidad española en uno de sus más elevados aspectos; en Velazquez, realista implacable, alienta esa misma raza, sorprendida en otra de las manifestaciones de su sensibilidad mudable y ardorosa.

Segun los momentos, las situaciones y las coincidencias, el español imagina ó reflexiona; levántase al entusiasmo sensible é intelectual más extremado, ó desciende á la frialdad razonadora próxima al escepticismo. El término medio difícilmente se conserva en su ánimo y en su voluntad. Pasa de la afirmacion más ciega á la negativa ménos tolerante, y optimista ó pesimista, parece condenado, como asociacion civil, á la más perdurable de las palingenesias. De aquí los entusiasmos fugaces y los desalientos inopinados; el nervio y la flaqueza, la firmeza y la inconstancia, el calor y la inopia, lo arbitrario y lo inexplicable con que en la historia moderna se engalanan, como atributos naturales, los españoles.

Hasta en este mismo parangon, que bajo determinado concepto hacemos, de Morales y de Velazquez, resalta la discordancia que parece reinar normalmente, en la vida española. Entre el idealismo del uno y el naturalismo del otro, la oposicion más inconciliable. Fija Morales la mirada en el cielo, busca allí lo infinito, y jamás la derrama sobre lo terreno; renuncia Velazquez á lo abstracto, y se recrea en la contemplacion apasionada de la tierra. Predomina en el uno lo subjetivo, hasta tiranizar lo exterior; en el otro la personalidad se identifica con los objetos para exhibirlos en todo el esplendor de sus realidades.

III.

Nació Luis Morales en Badajoz al comenzar la centuria décimasexta. Todo lo referente á sus padres, nacimiento, educacion y juventud, nos es desconocido. Ni sabemos quiénes fueron sus maestros, ignoramos si frecuentó escuelas, y la diligencia más activa no ha rastreado si visitó de jóven algun gran centro de cultura, como hace sospechar su estilo, ó si se redujo al confin urbano de su ciudad nativa. Pons, primero, y Cean Bermudez, despues, con mayor buen deseo que éxito, intentaron esclarecer los comienzos del eximio artista, sin que lograran dar á su empresa cima feliz. Ni posteriormente la crítica hubo de ser más afortunada, contentándose los más avisados, con hipótesis y conjeturas, hijas del raciocinio más ó ménos bien encaminado.

Quién dice que Morales fué discípulo de Pedro de Campaña, quién sospecha que estudió en Toledo y Valladolid, y quién á su vez cree que recibió lecciones de Juan Gallegos, variando tambien los juicios en órden á la casta de su estilo; pues mientras M. Lefort entiende que es alemana y flamenca, el autor del *Abecedario pittórico* le coloca entre los discípulos de la Escuela flamenca. Inclínase Madrazo á creer que Morales trató de imitar en lo más fundamental del arte, que es el dibujo y la expresion, la manera y hasta el acento de Miguel Angel, mostrando en lo demás estar tambien grandemente prendado de los efectos de claro-oscuro de la escuela de Leonardo de Vinci y de la condicion primorosa de los flamencos y alemanes de su tiempo. Antes, Cumberland habia hallado semejanzas parciales entre Rafael y Morales, adelantándose á señalar el primero, la imaginada inclinacion de nuestro artista á imitar el estilo del célebre autor de la *Gioconda*.

Por último, Stirling sostiene en su obra sobre los artistas españoles, que Morales fué el primer artista nacido y educado en España que invistió el sentimiento y la idea religiosa indígena con las bellezas de la expresion italiana, pareciéndole que bien podrian sus obras considerarse cual trabajadas en Roma al lado de Rafael ó de Fra Bastiano; y si esto no se realizó, posible le parece que Morales recibiera la influencia neoclásica por mediacion de Berruguete, entre cuyos discípulos podria sin violencia, ser colocado.

Divergentes y contradictorios son, como se advierte, los pareceres. No es fácil conciliarlos, por más que en ello se

empeño, el más vivo anhelo de la concordia. No hay otra vereda, pues, que tomar, en cuanto á estos particulares atañe, que no sea la de inducir de las obras auténticas del maestro, aquellas hipótesis racionales que abiertamente no contradigan sus enseñanzas, con alejamiento de toda opinion prévia y sistemática.

Ateniéndonos á este método, como el único practicable, el primer problema que se nos ofrece es el de la educacion de Morales. Figúrasenos que no suministran sus tablas motivos bastantes para canonizarle discípulo ó imitador de florentinos y romanos. Ni se nos figura que en ellas pueden encontrarse tan llanamente los caractéres que se necesitan para discurrir, como lo hace Stirling, pues ni como dibujo, ni cómo color, ni como filosofía, las creaciones de Morales se asemejan á las que forman el núcleo de la escuela rafaelesca.

IV.

Pensamos nosotros que Morales se inspiró de las varias tendencias que flotaban en la atmósfera moral española en su tiempo, sin decidirse ó abrazarse á ninguna; pero si alguna inclinacion se le reconoce, ha de buscarse, en nuestro juicio, por el lado de la pintura germánico-flamenca. Estamos léjos de pretender afirmar con esto que Morales fué iniciado en los secretos del arte por Juan Gallegos. Nada lo confirma: ni hay tradicion alguna que abone la sospecha, ni ménos el más leve documento positivo, ni áun el testimonio indirecto de los respectivos simulacros. Si se dijera que en Morales se descubre como la propension á seguir el tecnicismo de los maestros del Norte que han viajado por Italia, quizá no hallaria la crítica violenta y aventurada la conjetura; porque, con efecto, si los trípticos y tablas sueltas de Morales se prestan á alguna atribucion, indudable parece que la más legítima no habria de apartarse mucho de la línea que indicamos. Siempre, no obstante, hay que considerar que Morales es la encarnacion viva del génio nacional en una fase dominante y transitoria; y que no es lícito, sin razones válidas, cercenarle ni un ápice de la gloria á que como originalidad tiene derecho.

Tal vez Palomino, al presentar á Morales como discípulo del flamenco Pedro Campaña, fué inducido en error, no sólo por ciertas señales de las tablas del primero, sí tambien por la circunstancia de haber estudiado en Sevilla los rudimentos del arte. Entre Valladolid, Toledo y la metrópoli andaluza, tratándose de un extremeño y visto el grado de esplendor y fama á que Sevilla se habia elevado desde los comienzos del siglo XVI, no parece la eleccion dudosa. Por muy próspero que el arte se mirase en las capitales castellanas, en Andalucía recibia un culto excepcional por lo acendrado y generoso, demás de que entre Extremadura y Sevilla mediaban relaciones que áun hoy mismo hacen converger la actividad de la primera hácia la segunda. Fueron de antiguo las Escuelas sevillanas las áulas donde cursaron los extremeños; en aquel emporio fraternizaron *siempre* extremeños y andaluces, movidos por atractiva amistad, y Sevilla estimó como propio hijo, honrándole en este concepto, á más de un extremeño.

¿Por qué Morales no habia de preferir el estudiar en Sevilla mejor que en Toledo ó Valladolid, donde eran menores los alicientes y ventajas? Abundaban en Sevilla, en aquella sazon, los cultivadores del bello arte y los patronos inteligentes, y en su Escuela las tradiciones germánico-neerlandesas habian arraigado gallardamente. Aun conserva la catedral una tabla con el simulacro de *La Piedad*, firmado por el sevillano Juan Nuñez en 1476, que no se ha vacilado en ofrecer como propia y digna del mismo Alberto Durero. No asentiremos nosotros al juicio de Cean Bermudez; pero sí diremos que la obra de Nuñez es un bellísimo, elocuente y auténtico testimonio de la fecunda representacion que el estilo neerlandés alcanzó en las orillas del Bétis.

Tambien el retablo de la capilla del colegio de Maese Rodrigo podria atribuirse al mismo Van Eyck (1), sin que la fama del insigne flamenco se amenguara, que tales méritos y tan reconocidos conciertan las tablas peregrinas que lo constituyen. Aun nos sería fácil citar otros simulacros, como los dos de Alejo Fernandez, oscurecidos en la sacristía alta de la capilla mayor de la catedral hispalense, que muestran hasta qué grado eminente sabian los pintores indígenas elevarse en punto á belleza; pero nos bastará recordar que desde 1501 á 1525, aparecen en

(1) El diligente crítico Sr. Beutelou le atribuye varias tablas conservadas en la iglesia sevillana de las Ordenes militares.

Sevilla como pintores, miniaturistas ó iluminadores, Micer Cristóbal, Juan Jacobo, Juan Jaques, Juan Bernal, Juan Vivan, Bernardino de Gelandia ó Zelandia, Arnao de Flándes, y entre 1548 y 1558, Frutet, Campaña, Sturmio y Cárlos de Brujas, todos procedentes del Norte, para que se reconozca con cuánto fundamento señalamos en Sevilla un gran foco de ideas artísticas, acalorado por la estética germano-neerlandesa, un tanto modificada por la restauracion greco-italiana.

Existiendo documentos que afirman la existencia de Juan Nuñez en 1507 y la de Alejo Fernandez en 1525, no parecerá excesivo imaginar que cuando Luis Morales pudo trasladarse á Sevilla, con el ánimo de estudiar la pintura, aún alentaba en la ciudad egregia, viva y poderosa, la tradicion romántica, pues hasta el comedio de la misma centuria no sería realmente suplantada por el importado y preponderante neoclasicismo.

V.

Ni debe extrañarse que en Sevilla fueran comunes las tablas neerlandesas, cuando es sabido que á su célebre rio acudian los especuladores flamencos, atrayéndoles la importancia de aquel comercio, que monopolizaba el de las Américas, y consta que solian traer colecciones pictóricas, solicitadas por la devocion y el fausto que el culto alcanzaba en Andalucía. Tambien los italianos subian con sus buques el Guadalquivir; pero justo es reconocer que hubo un tiempo en que las relaciones marítimas fueron, por lo ménos, en el litoral andaluz del Océano, más frecuentes con el Norte que con Italia.

Añádase á estas razones la no subalterna de la predisposicion innata en el carácter ibérico, mientras que gozó de cierta libertad y espontaneidad, á acoger con mayor confianza y fruicion las manifestaciones artísticas occidentales que las del Renacimiento. Recorre la arquitectura ojival el territorio de la Península en todas direcciones, llegando hasta las márgenes del Estrecho—y no debe de olvidarse, puesto que de un extremeño nos ocupamos, que el arte portugués, en su forma pintoresca, habia sido ámpliamente fecundado por las directas influencias del germanismo. Parécenos, pues, más nivelado con lo verosímil, por no escribir con lo evidente, que Badajoz debia recibir, aunque un tanto debilitadas, las dos corrientes artísticas harto semejantes, que desde las opuestas márgenes del Bétis y del Tajo llegaban hasta sus muros; y que estas corrientes venian, en no escasa porcion, saturadas de romantismo, no hay para qué decirlo.

Cuando el ejemplo de Zurbarán habla con altísima elocuencia, no es lícito hallar difícil el que Morales acudiera á satisfacer su inclinacion en el centro á donde sus paisanos corrian, ora ganosos de seguir las huellas de Colon, como Cortés y Pizarro, ya con el propósito de cultivar el entendimiento, cual ejecutara el insigne Arias Montano y otros muchos.

Valga, pues, esta hipótesis tanto como las ajenas, y veamos en Morales—como quiere Lefort, un talento que se inspira, en lo propio al tecnicismo, en los maestros del Norte, siguiéndolos en cuanto necesitaba para dar bulto á su recia personalidad. Ni basta á destruir nuestra doctrina las semejanzas de detalle que puedan descubrirse entre alguna de las primeras producciones de Morales y las conservadas en la catedral de Salamanca, atribuidas á Juan Gallegos, discípulo tal vez del Hans Flamand, cuya misteriosa historia aún no ha conseguido descifrar la crítica más diligente. Con decir que unos y otros simulacros pertenecen al arte hispano-flamenco, están explicadas dichas semejanzas, sin que forzosamente presupongan el aprendizaje obligado de Morales en la escuela del primero. Exactas serán las analogías de procedimiento y de estilo señaladas entre las tablas del artista castellano y del extremeño, y no por esto un mismo techo hubo de cobijar las lecciones del uno y la atencion estudiosa del otro. Léjos estamos de estimar fortuitas semejantes coincidencias. Pensamos, por el contrario, que los flamencos de la primera generacion, esto es, los Van Eyck, Vander Weyden, Memling, Cristus y Coxien, dejaron impreso el sello de su estética, en el trabajo de los hispano-portugueses, no borrándose la marca hasta que la inundacion neoclásica se extendió triunfante por la Península.

Regístrense nuestros Museos, recórranse las catedrales é iglesias de ambas Castillas, y entre el fárrago de lienzos selectos ó mediocres producidos por el Renacimiento, se descubrirán centenares de tablas, pocas veces sin algun valor

histórico ó artístico, donde el germanismo puro, ó la manera flamenca italianizada, se revelan á los ojos del espectador, un tanto familiarizado con este linaje de pesquisas y de estudios. Así es que nada sorprendente ni áun nuevo nos dice Lefort, afirmando que el colorido es el mismo en las tablas salamanquinas atribuidas á Gallegos y en las de Morales, que en uno y otro caso el modelado es tímido, los detalles minuciosamente trabajados, la entonacion algo secà aunque brillante. Las propias ó muy parecidas analogías hallaríamos, con alguna tolerancia crítica, entre Morales y ciertas tablas conservadas en otras localidades; y aunque se califiquen de harto irregulares las ántes señaladas, no hay fundamento bastante para dejar de referirlas á la comunidad del orígen y de la tradicion adoptada.

Puede que la equivocacion esté de parte nuestra al expresarnos en el concepto que lo hemos hecho; pero cuando el mismo Lefort nos invitaba con sus dudas á acumular mayores luces sobre el problema, no habíamos de eludir la fatiga ante el temor de quedar deslucidos, y áun, con el tiempo, graduados de habilidosos ó soñadores. Pero si disentimos de Lefort en la medida que se ha visto, nuestra divergencia con Cumberland, Stirling, y sobre todo con el autor del *Abecedario pittórico*, es más radical y permanente.

Aunque éste haya conseguido verse parcialmente aceptado por un crítico autorizado, y aunque aduzca en su abono el testimonio de la copia de Miguel Angel hecha por Morales, y que con el título de *Jesús en la Cruz con la Virgen y San José*, se conservaba en un convento de monjas de Évora, donde se la tenia por original del mismo Buonarrotti, demás de otras tablas con iguales caractéres, existentes en Badajoz y Lisboa, entendemos ser asaz desventurado el suponer á Morales discípulo ardiente de los pintores florentinos. Si las tablas perdidas así lo demostraban, ocúltanlo cuidadosamente las que conocemos. Para que no fuera así, necesario sería que, entre las obras de Morales y las de Vargas—para no citar más que un ejemplo—se diera una analogía que ciertamente no afirmará quien se halle familiarizado con las pinturas del ilustre sevillano. Ni como dibujo, ni como color y expresion, se parecen las creaciones de éste á las del extremeño. En el uno hay misticismo, pero suavizado al contacto de las doctrinas y prácticas dominantes en el obrador de los neoclásicos; en el otro el misticismo campea, sujetando la ejecucion y la forma á sus exigencias.

VI.

La primera fecha auténtica que hasta ahora se conoce en la biografía de Morales, es la de 1546. Con ella aparecen firmadas tres preciosas tablas de su mano, conservadas en la iglesia de la Concepcion, de Badajoz.

No se revela en ellas el principiante, sino el maestro. La composicion, el dibujo, la casta de color, el estilo en general, denuncian un sistema libremente adoptado y proseguido. Pinta ya Morales sin sujecion á ninguna extraña disciplina; gobiérnanle su inspiracion, su sensibilidad y su destreza. Abundan las figuras en estos cuadros; el tamaño de aquéllas suele ser el natural, y en la ejecucion resalta cierta franqueza y amplitud que con el tiempo se trocarán en precision, un tanto nimia y rebuscada. ¿Permiten estas tablas inducir qué género de influencias docentes habian impresionado al jóven profesor? Precisamente en el hecho que nos ocupa se apoyó Cean Bermudez para contradecir á Palomino, cuando sostenia que Morales habia sido discípulo de Pedro de Campaña. Vino éste á Sevilla en 1548, y como las tablas aparecen firmadas en 1546, no pudo el artista flamenco iniciar á Morales en los principios elementales del arte de lo bello.

Lógica parece la deduccion, siempre que no haya error en la primera de las fechas citadas. Nunca habrá de decirse que Morales recibió las primeras lecciones artísticas de Campaña, puesto que, habiendo éste nacido en Bruselas en 1503, y constando que en 1530 residia en Bolonia, donde pintó un arco triunfal para la entrada de Cárlos V, mal podia tener obrador en Sevilla durante la juventud de Morales, sobre que, siendo ambos de la misma edad, deberian verificar sus estudios paralelamente. A otra parte se encamina nuestro raciocinio.

No consta que Campaña residiera en Sevilla sólo desde 1548. Dícese que en este año, ó poco ántes, estaba allí, y esto se afirma porque se halla averiguado que su famoso *Descendimiento* lleva la fecha mencionada. El argumento es demasiado arbitrario para que pueda satisfacernos. Pudo muy bien Campaña llegar á Sevilla algunos años ántes y no pintar hasta 1548 la célebre tabla de la iglesia universitaria. Ni la inscripcion en ella estampada afirma otra cosa sino que en 1548 era Campaña vecino de Sevilla.

Ahora bien: cuando se recuerdan las partes que distinguen su *Descendimiento;* cuando tambien se fija la mirada en otras composiciones suyas, y especialmente en las tablas de la capilla del Mariscal, del grandioso templo sevillano, sin poderse decir que Morales imitara á Campaña, resaltan aquellas analogías á que anteriormente hubimos de referirnos. Lícito ha de sernos, por tanto, sospechar que Morales debió conocer las obras de Campaña, por lo ménos las primeras que éste trabajó en Sevilla, y que aquel estudio no fué perdido para el tecnicismo de sus obras. Parte de los defectos que los clásicos advirtieron en Morales, son comunes á Campaña, de quien Pacheco escribió lo siguiente:

«... cuando una pintura es fea, y sin fuerza y brios, decimos que es flamenca; que se huya de aquella manera, porque tiene poca fuerza y mucha simpleza. Fáltale tambien esta manera italiana (la de Miguel Angel y Rafael) á nuestro Maese Pedro Campaña, que con haber estado veinte años en Italia, y sido discípulo de Rafael de Urbino, no pudo desechar el modo seco flamenco, aunque tan gran dibujador» (1).

No sin fundamento se afirma que Morales hubo de residir en Badajoz el mayor número de años de su vida. A falta de otros datos para así pensarlo, la abundancia de obras suyas en aquella provincia parece corroborarlo. Si se atiende además al temperamento general de sus creaciones, diríase que en ellas se nos revela el aislamiento en que vivió el autor. Léjos las tablas de Morales de indicar un progresivo adelanto en el sendero que llevaba la pintura, cada dia más modificada por el neoclasicismo; léjos de dulcificarse el misticismo ardiente donde se inspiraban, al calor de las doctrinas y prácticas restauradoras que los discípulos del Renacimiento se afanaban en propagar, parece como si Morales, encerrándose en su voluntario retraimiento, pugnara por salvar el estilo hierático del naufragio inevitable á que se hallaba expuesto.

VII.

No fué hijo de casuales influencias aquel estilo. Si en las obras espontáneas del hombre se retrata su alma; si no hay mejor índice para rastrear la íntima manera de ser del génio, que el estudiarlo y sorprenderlo en las manifestaciones libres de su conciencia y de su voluntad, bien podemos figurarnos á Morales como una naturaleza grandemente inclinada á sentir lo maravilloso, sobrenatural y abstracto. Para Morales no hay elevacion estética fuera del dogma; pero áun dentro de este círculo, Morales ama lo místico y se recrea fingiendo sus simulacros. Devotos fueron Vargas, Macip y tantos otros, ántes y despues de ellos; sin embargo, el exclusivismo de Morales no se halla en los demás. Necesario sería remontarse á los maestros flamencos de la primera época, para reconocer semejanzas, en cuanto á la reflexion general, con las tablas de Morales.

Hay, pues, exageracion en el sentido moral que este artista trasmite á sus simulacros. Mientras jóven, áun transige parcialmente con las cláusulas del gusto en boga. Sin descender de su idealismo extremado, reconoce de hecho la legitimidad de la crísis en que el arte se agita y propende á recibir con amor, los dictados reformistas. Cuando ya granado, se encierra en los muros de su ciudad natal; cuando allí se queda sólo con la austeridad de su pensamiento, Morales no ve sino la idea mística, que levanta, purifica y aquilata en los soliloquios de su razon, por la creencia y la piedad fuertemente rígida, y pone sus sentidos todos al servicio de la primera; y entónces, inspirándose en el libro y en la sociedad, esto es, en las narraciones evangélicas y en el sentimiento ardientemente devoto del pueblo español, labra aquellos Crucifijos, aquellas Dolorosas, que áun hoy mismo, á pesar del excepticismo dominante, convidan á la meditacion y el recogimiento, presentándosenos como venerandos testimonios de una personalidad simpática, donde lo ingénuo ó inmaculado de la creencia se revelan con los medios que se allegaron cariñosamente, para exteriorizarla.

Fué Morales el pintor de la ternura en el dolor. Sus tipos no tienen de humanos más que la forma. La expresion es siempre sobrenatural. Como línea, como relieve, como colorido, las figuras de Morales se escapan al parangon con los séres terrenos. Hay en ellas una finura, una sencillez, una delicadeza, que excluyen la idea de los séres mortales y comunes. Aun pintando la historia sagrada, en su segunda época, por lo ménos, Morales idealiza los episo-

(1) *Arte de la pintura*, lib. II, cap. V.

dios, levantándolos á la esfera de las verdaderas abstracciones. Pero donde Morales se nos muestra alcanzando la meta posible del idealismo místico, es en sus escenas dolorosas. Si resuelve figurar sobre la tersa superficie de la madera, el dolor de María, al pié de la Cruz, nadie consigue aventajarle. Apartándose del sistema más usado, reconcentra toda la atencion y el interés sobre un solo punto. Ni se ve el Calvario, ni la cruz está indicada más que por la parte inferior del madero vertical, ni hay otras figuras dentro del reducido espacio que las de María y Jesús. Y tiene la Madre estrechado al Hijo contra el seno, con tal efusion de dolorosa ternura, que verdaderamente parece como si escucháramos muy próximo á nosotros sus tristes lamentos, y sintiéramos que sobre el pecho se atropellaba la congoja.

Nada tan melancólicamente suave, místico y terrible al par, como la *Dolorosa* de nuestro Museo Nacional de pinturas. El rostro de Jesús aparece concebido en una ráfaga de vision estática, segun la inexplicable dulzura que lo baña, aunque ya le envuelven las durezas de la muerte. María, estrechándolo contra el seno, muéstranos sus manos, que, con una belleza sin ejemplar, se adaptan al cuello del Hijo. Hablan aquellas manos con el mudo lenguaje de la expresion más elocuente, y no podemos apartar la imaginacion de las ideas piadosas que el simulacro promueve en nosotros. Pero donde se levantó el artista al mayor ascetismo místico, fué pintando el rostro de María. Ha producido el pincel cristiano, en momentos felices, fisonomías tan hermosas, mas nunca llegó á la suave tristeza, verdaderamente imaginada, no real, con que Morales dejó señalado el estado de su sensibilidad en la de María.

VIII.

Gozaba Morales de una sólida reputacion cuando Felipe II acometió la empresa de levantar un monumento que acreditara juntamente las glorias de su política y de su piedad. El 23 de Abril del año 1563, se colocaba la primera piedra del monasterio del Escorial, cuyas obras terminarian en 1584. Durante el largo período de la fábrica, Felipe II puso á contribucion el talento y la habilidad de numerosos artistas nacionales y extranjeros, con la mira de embellecer la obra en el mayor grado posible, sin economizar ningun linaje de sacrificio.

Queria el monarca que el Escorial fuese la expresion más acabada del estado de las artes en aquella centuria, á la vez que elocuente testimonio de su poderío y magnificencia. Mármoles y piedras raras extraidas de las sierras españolas ó italianas, hierros, bronces y metales preciosos, maderas selectas procedentes de América, estátuas, entalles, relieves y trabajos de orfebrería, tablas, lienzos y frescos, tapices, telas y códices meritísimos, de todo debia encontrarse en aquel rico museo, labrado á costa de dispendios verdaderamente escandalosos.

No cesaba Felipe II, en medio de las preocupaciones de su gobierno, de recomendar á sus embajadores y agentes diplomáticos la adquisicion de aquellos frescos artísticos que podian aumentar los tesoros del monasterio, cuando no les invitaba á indicar á los pintores y escultores á trasladarse á España, con el encargo de dejar estampadas sus firmas en los muros escurialenses.

Entre los pintores, si Felipe II no consiguió que el Tiziano defiriese á sus proposiciones de venir á España, obtuvo que le complacieran Sofonisba Anguisciola, el Bergamasco, Granelo, Rómulo Cincinato, Patrizio Caxesi, los hermanos Campi, Lúcas Camgiasi, Tavarone, Castello el Genovés, Federico Zuccaro, Bartolomé Carducci, Pellegrino Tibaldi, todos italianos, y además los flamencos Antonio Moro, Miguel Coxein, y algunos otros ménos nombrados.

De todos estos artistas se reunian obras en el Escorial, que juntamente con las del maestro español y con las de muchos extranjeros acreditados, constituian una coleccion notabilísima, y sin ejemplar entónces, de obras de arte. Puede afirmarse que la concurrencia de pintores en el Escorial, y sus trabajos al fresco y al óleo, determinaron un activo movimiento en las ideas estéticas de nuestros padres, influyendo no poco en la direccion del estilo, que ya alardeaba de sus aficiones neoclásicas.

Hubo, no obstante, quien resistió aquella influencia, demostrando el personalismo necesario para repelerla. Morales habia alcanzado la reputacion necesaria para que el exigente y caprichoso soberano no le creyera indigno de cooperar al éxito de la empresa que tan hondamente le preocupaba. Honra era aquella que no á todos era dado pretender. Felipe II buscaba el concurso de aquellos artistas, cuyos méritos eran bastante notorios para evitarle racionalmente un desengaño.

Hasta su retiro de Badajoz llegó, pues, la expresion del deseo régio; y, con efecto, Luis Morales se trasladó á Madrid, y de aquí al Escorial, probablemente por los años de 1564 al 65. Parece que Felipe II lo conocia de antemano ó que, por lo ménos, habia visto y apreciado obras suyas; y si se tiene presente que ni Vargas, ni Macip ni otros pintores de nota habian sido solicitados para enriquecer las paredes del nombrado cenobio, Morales debia excederles en fama cuando con él se usaba distinto temperamento.

Dícese que empeñado Morales en presentarse ante el monarca con la ostentacion más conforme á la dignidad de la realeza, hubo de realizar su designio con tal boato, que Felipe II, juzgando el hecho como un acto de orgullosa petulancia, encontróse asaz frio y áun disgustado, haciendo entender al pintor la inoportunidad de aquel alarde, dada la condicion social que los artistas alcanzaban á la sazon en España.

Y si se añade que en el primer momento de cólera el atrabiliario soberano, resolvió prescindir de los servicios de Morales, haciéndole regresar sin demora á su pueblo, si bien suavizado en parte, luégo, con las excusas que aquél expusiera á su real ánimo, vino en ordenarle pintara un cuadro. Trabajó entónces Morales una pintura representando á *Cristo encaminándose al Calvario*, la que no se destinó al Escorial, resolviendo Felipe II ofrecerla al convento de Jerónimos de Madrid, en cuya sacristía estaba colgada todavía, en los comienzos del siglo presente.

Ignórase positivamente el efecto que el cuadro produjo en el monarca; pero hay motivo para suponer que no fué el más favorable atendida su resolucion. Continuando Morales en desgracia, recibió cierta suma, y harto contrariado y resentido regresó á Badajoz para no volver á abandonarlo. Convienen sus biógrafos en que aquel golpe fué mortal para el infortunado artista. Su equivocacion debia extenderse, como sombra perniciosa, sobre el resto de su vida. Entrado en años y harto fácil á la hipocondría, cual lo testifican su aislamiento y sus obras, Morales creyóse perdido para siempre, con tan rudo desaire, y dió en melancólicas cavilaciones.

Es fama que no abandonó la paleta, pero sí que á él le abandonaron los que ántes usaban protegerle con sus encargos. El régio disfavor habia sido para Morales un cambio de frente de la fortuna, ántes risueña y propicia, ahora adusta y sorda á sus pretensiones. Despues de todo, lo sucedido con Morales no era caso singular. Otros artistas, tambien de nota, atraidos al Escorial por el incentivo de un premio elevado, habian recibido en la vecindad del monarca tal suma de disgustos y desengaños, que al hacerse el hecho notorio, retrajo á más de uno de intentar lo que tan malos resultados solia producir. No habia Morales cometido una falta digna de castigo, ni su equivocacion ó flaqueza merecia el que se le impuso. Su obra merecedora era del aplauso ménos fácil, y su honradez y pureza de costumbres, con la piedad que en sus tablas resaltaba, pedian un proceder ménos ágrio que el usado por Felipe II.

Decadente en su fortuna y en sus facultades, pues se dice qne perdió algun tanto á deshora la vista, sintiendo titubear y alterarse el pulso, vió Morales entrarse por las puertas de su casa, ya pobre y olvidada, las sombras de la vejez y de la miseria. Aún continuó pintando *Dolorosas* y *Ecce-Homos*, pero con largas interrupciones y no obteniendo ya el lucro merecido.

En esta situacion llegó el año de 1581. Por aquel tiempo los asuntos políticos de Portugal, cuya corona disfrutaba ya Felipe II, reclamaron la presencia de éste en aquel reino. De paso por Badajoz, refiérese que Morales se le presentó en miserable estado, solicitando su proteccion. Al verle, parece que Felipe II se conmovió, exclamando: «Muy viejo estais, Morales.» «Sí, señor, le respondió el artista, y muy pobre.» Entónces el Rey otorgóle una pension de 300 ducados, que disfrutó por espacio de cinco años, al remate de los cuales, en 1586, sucumbió.

IX.

Dado el carácter y el temperamento de Morales, indudable parece que el revés del Escorial influyó con gran eficacia en sus obras posteriores. Han notado los críticos diferencias de bulto entre las tablas de su primer estilo y las del segundo. Meditando sobre el particular, entendemos que la corriente de los pensamientos propios de Morales, hubo de inclinarle paulatina ó insensiblemente á extremar los caractéres distintivos de sus obras. Esta opinion que ántes explanamos, no se opone á que los disgustos morales que turbaron su ánimo en el último tercio de su existencia,

influyeran tambien en su paleta, reconcentrándola con nueva fuerza, en la contemplacion del ideal místico que llenaba la vida entera de Morales como artista.

Durante esta segunda época nótanse dos hechos principales. Morales huye de labrar pinturas donde aparezca más de una figura. Limítanse sus creaciones á *Dolorosas* y *Ecce-Homos*, y á lo sumo reproduce alguno de los asuntos de la primera época. Esto en cuanto á la composicion. Respecto de las dimensiones, las de estas tablas son modestas, distinguiéndose, como notamos oportunamente, por el estilo y la ejecucion: es el uno más expresivo, la otra más acabada, y ambos enseñan que Morales, dueño del tecnicismo por completo, deseaba trasmitir á sus obras una suavidad, un pulimento, un aspecto que, en su juicio, debian corresponder á la expresion delicadísima y elevada de los tipos representados.

Sobre el fondo unido y opaco destácanse las figuras intencionada y enérgicamente dibujadas. Pecan éstas quizá por esbeltas, si bien brillan con cierta elegancia austera, que recuerda las arcáicas creaciones del pincel cristiano. Morales conoce el fuego de la manera neoclásica; pero gusta refrenarse y retener la casta de su colorido exenta de toda alteracion.

Acomodando éste á la idea moral que tiene forjada de los temas, consérvalo un tanto pálido y como triste, no usando jamás tonos brillantes ni llamativos. Hasta la roja púrpura que por escarnio depositan los soldados del Pretorio sobre los hombros de Cristo, coronado de espinas y empuñando quebradiza caña, no desentona la ganma óptica á que Morales se atiene. Tienden por tanto los diversos matices de sus cuadros á fundirse en un solo color uniforme, sin que por esto le falte intensidad y cierto esmalte, hijo de la cuidadosa y hábil ejecucion.

Levanta las carnes con poderoso relieve, fija la musculatura con recia energía, y concluye algunos detalles, como el cabello y la barba, con tal precision y finura, que Jusepe Martinez no vaciló en decir que ignoraba si el buril en la plancha habia podido hacer cosa más sutil y delicada (1). Encariñado Pacheco con las máximas exclusivas del Renacimiento, no hizo justicia á esta manera de concluir, en que tan maestros fueron Van Eyck, el mismo Durero, Vander Weyden, Holbein y algunos otros, sin hacerse cargo de las diferencias sustanciales que mediaban entre la tabla, el díptico ó el tríptico pedidos por la verdadera devocion, y los grandes lienzos, con que la pintura completamente secularizada usaba afirmarse.

No comprendia Pacheco que pudiera alcanzarse la meta del arte sin el estudio y la imitacion de las estátuas del antiguo, sin ostentar la franqueza, el nervio y la amplitud con que se señalaban florentinos y romanos. Para él—que pretendia seguir tambien el natural, aunque equivocándose,—la valiente manera de Rafael era el sumo grado de perfeccion á que podia elevarse el artista. Por el contrario, aquella otra manera criada en Flándes, parecíale fea, defectuosa y floja, aconsejando por tanto que se huyera y aborreciese, llegando hasta usar el epíteto de «flamenco,» para designar, con sus contemporáneos, todo simulacro artístico antipático, árido y encogido. Ni el mismo Durero halló gracia ante su crítica, con ser un génio. Acusábale Pacheco de no haber visto Italia ni las buenas estátuas antiguas, que de recorrer la primera y gozar las segundas no hubiera habido quien le igualara.

Por tan falsa ó por lo ménos exclusiva línea iba ya la corriente de la crítica artística anunciando una evolucion próxima en la estética. ¿Cómo habia Morales de conquistarse el respeto de Pacheco, cuando sobre no haber frecuentado la Italia, era de los pocos que apegados, en parte, á la tradicion romántica, rechazaban sistemáticamente la reforma del clasicismo? ¿Cómo el artista que no alardeaba de fuerte ni pretencioso en sus tablas, que pintándolas se aproximaba, en lo justo, al ejemplo de los miniaturistas ó iluminadores de pergaminos, habia de agradar á una tropa de profesores realmente deslumbrados con los destellos que Roma les enviaba, tomándolos de la pira encendida en el Partenon?

---

(1) Discursos practicables.

X.

Morales expresaba el génio occidental en la austeridad devota del sentimiento religioso de la España, áun oscilante como pensamiento, entre la Edad-media y la Restauracion greco-romana. Porque así lo pensamos, huimos de presentarle cual exacto imitador de germanos y neerlandeses. El reflexivo estudio de sus obras, dice que es Morales una personalidad que se basta á sí propia. Su dibujo, su manera de figurar las encarnaciones, el color, tienen mucho de locales y exclusivos. No le avasalla el estilo flamenco; pero ménos aún le gobierna el italiano. Si Morales no hace más, no es porque le falta capacidad y ejecucion; es porque su pintura representa la tradicion hierática, modificada por los medros técnicos del arte.

Para no confesarlo así, necesario sería desconocerle en la totalidad ó siquiera en la mayoría de sus obras legítimas. Bastaria, en nuestro sentir, haber disfrutado el *Cristo amarrado á la columna* de la sacristía de San Isidro el Real de Madrid, para no negar á Morales el punto eminente que en la historia de la pintura española le corresponde. Desechando por apócrifas las tablas que se le atribuyen torpemente; suprimiendo del catálogo de sus creaciones los simulacros antipáticos, denegridos, sanguinosos, lánguidos y de adusta catadura que el interés ó la ignorancia supusieron suyos, cuando bajo ningun concepto le pertenecen, queda el pintor de las sublimes melancolías escueto y en el centro de la aureola humana que circunda sus talentos.

Mas lícito ha de sernos, puesto que no escatimamos el elogio, insistir en una idea ya consignada en este trabajo. Morales, en la última campaña artística de su vida, exageró la expresion moral de los asuntos. Ejemplo concluyente de la exactitud de este juicio, es el *Ecce-Homo* que ilustra la presente Monografía. La expresion del rostro, á fuerza de intencionada, resulta arbitraria y en parte falsa. Verdad que Morales en esta produccion quiso evidentemente reunir todo linaje de elementos para mover el corazon del espectador y suscitar en él los afectos más tiernos y devotos; cierto que, dada su escuela, el rostro del *Ecce-Homo* no pugna contra las conveniencias estéticas del idealismo, ni ménos con las litúrgicas. Reconocen, por otra parte, los críticos extranjeros y nacionales, que Morales no tuvo competidor en la pintura de las angustias tremendas de la Crucifixion. Efectivamente, el artista de Extremadura puso todo su ahinco en figurar este doloroso trance, y bajo tal concepto, no es extraño que llegara á extremar, en cada repeticion ó variante, los rasgos que le eran tan familiares, sin darse cuenta de la extremidad á donde empujaba el simulacro.

En la ingenuidad de su fé, Morales representábase la faz divina como abismada en los más íntimos dolores, tan grandes y acerbos como los pecados de los hombres. Pero modelando una imágen donde palpita la emocion y el sentimiento, jamás la despojó Morales de cierta tonalidad elegante, de cierto ambiente de elevacion, de un pulimento delicado, que sobre levantar la consideracion de la muchedumbre á la idea de lo divino, declara la alteza de miras del autor y lo singular de su doctrina.

XI.

Tétrico, pues, unas veces, lleno de evangélica uncion otras, siempre delicado y místico, Luis Morales tiene legítimo puesto en el templo de la fama, y en la simpatía de cuantos se preocupan de los aumentos de la cultura. Reflejo—en la medida justa—del carácter y del sentimiento nacional, en un ciclo determinado y en una direccion suprema, no buscó el renombre por el camino más llano de las propensiones dominantes. Ménos se inclinó al partido de los victoriosos que á la parcialidad, ya maltratada, de los vencidos. Pintó Morales ántes por inclinacion de su ánimo devoto, que como pintan los que por el camino del arte solicitan medros positivos y ventajas sociales. Con parecer eco lejano de pasados tiempos, era tal su personalismo, que la opinion no halló medio de escatimarle el

renombre que le correspondia. Así se explica cómo Morales pintó tanto en su primera época, y la relativa holgura á que llegó con los honrados productos de su laboriosidad inteligente.

En varios pueblos de Extremadura, en Sevilla, Búrgos, Toledo, Valladolid y Madrid, existian los partos de su talento. ¡Quién puede decir las obras suyas que se han perdido ó las que corren el mundo anónimas ó con padres postizos!

Desde la venida á España del Príncipe de Gales, luégo Cárlos I de Inglaterra, reinando Felipe IV, comenzó la extraccion de pinturas de la Península. Más ó ménos frecuente, ha adquirido desde la invasion francesa máximas proporciones. Han ganado viajando en sus cuadros, los pintores indígenas; pero España ha perdido innúmeras preseas que avaloraban sus timbres artísticos. Ni son de subalterno mérito las tablas de Morales que han traspuesto los Pirineos.

Disfrutan los parisienses museos del Louvre una excelente *Calle de la Amargura*.

En el «Hermitage» de Petersburgo existen dos tablas, una *Mater Dolorosa* y la *Vírgen María* con el niño Jesús.

En Inglaterra, poseen cuadros de nuestro maestro: el Colegio Dulwich, un *Cristo;* y las Galerías de Stirling, Hoskins y Vivian respectivamente, una *Dolorosa*, *Cristo amarrado á la columna*, y una *Cabeza de Jesús*.

En Aix-la-Chapelle, Galería Suermondt, se guardaba un *Ecce-Homo;* en Dresde, una repeticion del mismo simulacro.

Por último, tiénese razon de otras tablas existentes ó registradas en varias colecciones extranjeras. A saber:

Venta, Aguado, *La Piedad*, *Ecce-Homo*. Venta, Soult, *La Calle de la Amargura*, obra meritísima cuando alcanzó el precio de 5.000 duros, que dada la época en que se verificó la venta y el escaso crédito del autor entre los especuladores y aficionados, dice hasta qué punto se hizo justicia á las bellezas intrínsecas de la pintura.

Venta, Luis Felipe, *Cristo con la Cruz*, *La Piedad*, *Otra Piedad*, *Ecce-Homo*. Venta, Standisch, *Un Santo soportando el sagrado madero*, *La Piedad*.

En España, no faltan sus obras en templos y Museos. El Nacional, se enriquece con un *Salvador*, *La Dolorosa*, una *Presentacion del Niño en el Templo*, *María acariciando á su Hijo*, y por último, el *Ecce-Homo* que acompañamos.

Como sobresaliente se estima el *Cristo amarrado á la columna*, de San Isidro el Real. El entendido Lefort dice de ella lo siguiente: «Una de las composiciones más bellas de Morales está oscurecida por desgracia en la sacristía de la iglesia de San Isidro el Real de Madrid. Consiste en un *Cristo amarrado á la columna*, que no se puede gozar sino con gran fatiga y á la luz de los cirios. El dolor físico de Jesús, su resignacion divina, el perdon misericordioso que su mirada, velada por espesas pestañas, dirige al renegado apóstol, y la contricion profunda de San Pedro, se hallan admirablemente expresados en esta obra magistral, cuya ejecucion es de lo más enérgico que pueda imaginarse, y cuyo efecto alcanza los límites de lo solemne y lo patético. Fácil de asemejar por la ingenuidad y la elevacion del sentimiento religioso á las predicciones más severas de los maestros italianos anteriores al Renacimiento, esta página carece tal vez de rival, áun en las obras del artista, bajo el concepto de la expresion, alcanzando una intensidad tan dolorosa y aguda que parece sobrehumana.»

Y termina el crítico francés su juicio, afirmando que mejor que los comentarios de sus biógrafos, esta pintura declara el por qué Morales recibió en vida de sus admiradores el dictado de «Divino.» Tambien el acreditado Mr. Thoré, en sus *Etudes sur la peinture espagnole*, juzga la *Piedad* que pertenecia á Soult, diciendo: «La muerte ha sido maravillosamente figurada sobre el rostro helado de Jesús, pero la divina fisonomía conserva una inalterable calma que revela la resurreccion. Tan solemne parece el dolor de la Madre, que el ánimo sorprendido detiénese á considerar ese gran drama de agonías y de amor.»

No menores alabanzas recabaría el Tríptico de la catedral de Sevilla á ser conocido cual se merece, así como las demás tablas suyas esparcidas por los templos de la Península. Vivo en todas el fervor religioso con que pintaba, constituyen una série de preciosos monumentos, que indudablemente utilizará solícita la crítica, el dia en que se escriba la historia puntual del arte pictórico en España.

XII.

Hemos indicado que Luis Morales no pertenece á escuela alguna; que es idéntico asimismo, que ni se atuvo servilmente al ejemplo de ningun antecesor, ni ménos constituyó principio y fundamento de escuela.

No destruye este aserto el haber tenido Morales un hijo pintor, ni varios desdichados imitadores. Ni aquél alcanzó renombre, ni éstos consiguieron otra cosa que no fuera convertir en parodias y exageraciones ridículas lo que en la paleta del maestro resultaban verdaderas maravillas del idealismo. Fácil es distinguir las imitaciones de los originales. Todo lo que en éstos corresponde al sentimiento espontáneo de una naturaleza entregada á los trasportes del misticismo, en aquéllos es resultado del empleo de medios artificiales que no ocultan la frialdad y el indiferentismo de los autores. Morales era una recia personalidad que, como sucedió á Murillo, acometia empresas que en otras manos debian llevar á la más inevitable derrota.

Sólo Juan Labrador consiguió, entre los que pretendieron acercarse á Morales, granjear algun crédito; pero Labrador no pintó lo místico, ni lo patético, sino frutas y flores, reproduciendo la naturaleza con bastante gusto y habilidad. Con religioso respeto creyó Labrador que debia enaltecer la memoria de su maestro, y por esto hurtóse al incentivo de seguirle en su especialidad. Habíale enseñado Morales la manera de entonar los colores con suavidad y dulzura, el secreto de los empastes y el modo de degradar las tintas y dar brillantez y tersura al conjunto. Aplicó estas ventajas á la reproduccion de la Flora, y se distinguió entre sus contemporáneos.

Pero Morales, demás de todo lo que acabamos de decir, personificaba necesariamente un monumento en la evolucion social de la pintura española. Era la nota más alta, más reflexiva, más técnica del idealismo en el arte. Morales, quizá sin darse cuenta de ello, que los artistas no filosofan, inspirábase en corrientes ideales que durante cierto período habian fecundado vigorosas el pensamiento español, y que ahora debian trasformarse radicalmente.

Morales pugnaria por defender la tradicion y prolongarla; Velazquez, recogiendo la idea con que le brindaba el estado social, pondria término á la lucha dando la victoria al naturalismo. Cuarenta años aproximadamente apartan la sepultura de Morales del momento en que Velazquez, ya con alta reputacion, se impone con sus obras á la opinion de los críticos. Durante ese lapso de tiempo, graves mudanzas ha experimentado la sociedad y la cultura española. Morales queda en ella como un eco de lejanas armonías, como una protesta de lo antiguo, en el triunfo de lo presente.

El clasicismo se atraviesa entre Morales y Velazquez con sus ventajas y sus inconvenientes. Sin el clasicismo, Velazquez sería incomprensible; porque, nótese la coincidencia, tan divergentes como aparecen en sus propensiones Morales y Velazquez, se armonizan en un anhelo comun: en el conato de mantener la originalidad española entre la imitacion más ó ménos servil de lo extranjero, segun que ya afirmamos.

Ni era posible que el idealismo de los comienzos del siglo XVI, que en España áun goza de condiciones vitales, dejara de trasformarse en el eclecticismo neo-griego unas veces, y en el clasicismo siempre, que domina la esfera del arte en sus direcciones más altas desde el comedio de la mencionada centuria. Hemos visto á Morales espirar en 1586: con su muerte el campo queda libre á la contraria tendencia. Sanchez Coello, Carducho, Caxes, Dominico Teutocopuli, Orrente, Ribalta, los Herreras, los Castillos, Pacheco, Roelas, Cano, entre otros, abrazan el clasicismo y lo acreditan en sus obras.

Numerosos artistas extranjeros acuden tambien á enfervorizar el deseo comun. Todo se incluia del lado de la repeticion neo-pagana. Desde las alturas del poder, en su doble acepcion religiosa y política, desciende la doctrina en auge, hasta las más subalternas esferas de la vida. En esta crísis hay quien, con Murillo, protesta en nombre de un nuevo y primoroso idealismo-naturalista; tambien ocurre que la energía nacional se testifica con otra suerte de oposicion: la esencialmente realista, personificada en el gran Velazquez.

SEGUNDA PARTE.

EL NATURALISMO.

I.

Es harto frecuente que los hombres, en las controversias que los apasionan, no se entiendan, disputen y lleguen hasta los más deplorables extremos, por no haber cuidado préviamente de reconocer y fijar el valor relativo que atribuian á las palabras. En lo íntimo de toda lucha intelectual siempre existe, aunque no se descubra, una cuestion de gramática ó de filología. Retrocediendo de una á otra definicion, se llegaria á un límite donde la avenencia sería inevitable, ó todo fecundo debate absolutamente imposible. Porque hay un término en que los hombres participan de la manera de sentir y de pensar ajena, — bajo modificaciones subalternas por lo transitorias y parciales, — ó sienten y raciocinan en sustancial, ingénita y constante oposicion á la de su contrincante. El orígen, la educacion, el temperamento, las particulares circunstancias y condiciones en que la realidad viviente colocó al individuo, la fuerza de la costumbre, las propensiones que dejó crecer ó las aptitudes que ha cultivado, influyen soberanamente en su razon, atándola en su actividad á determinados sentimientos, ideas y resoluciones.

Sin un mínimum de cultura basada en las ciencias que tienen por base y criterio la observacion franca y nunca regida por anteriores preocupaciones, no es fácil que se obtenga la menor calma y disciplina en lo que metafóricamente llamamos órden moral; porque faltando el nexo de un comun acuerdo tocante al valor de los signos que traducen los estados de la sensibilidad y de la inteligencia, —esto es, de las palabras, —el concierto es quimérico y las divergencias fatalmente irremediables.

Fácil y no infecundo sería el comprobar la exactitud de estas observaciones, estudiando lo que acontece en el campo de la crítica artística entre idealistas y realistas. La divergencia ménos procede de una contradiccion esencial que de falta de conocimientos en la materia, y sobre todo del exámen científico de los temas controvertidos. Por punto general, los que propenden á sustentar el realismo anatematizan la estética idealista, declarándola incompatible con la marcha de los tiempos y las necesidades legítimas de lo presente; no siendo, sin embargo, ellos los que más violentos se muestran en el desacuerdo. Sin propósito deliberado de faltar á la equidad, puede decirse que en nuestros dias, y en la esfera del mundo latino, escritores que presumen de muy elevadas miras en cuanto al arte, son los que acumulan sobre el realismo todo linaje de palabras duras, testificando ante los hombres justos y familiarizados con tan complejo estudio, su falta de competencia, cuando no lo ligero é insustancial de sus juicios.

Lo ménos que del realismo suelen decir los que deberian ántes conocer la puntual significacion de las palabras, es que se recrea en reproducir lo grosero, lo monstruoso, y si no siempre lo inmoral, en todas ocasiones lo chavacano y desconcertado. Ni ven en la escuela realista, confundida en parte con la naturalista, otra cosa más que una sublevacion inícua contra los principios tradicionales de la disciplina social y del gusto más acrisolado, que se manifiesta en la paleta, para agasajar con sus desdichadas producciones al pervertido corazon de las muchedumbres enloquecidas con el mortal brevaje del sensualismo contemporáneo. Carece el realismo para ellos de todo pensamiento trascendental; ignora lo que es remontarse á los límites brillantes de la inspiracion épica, y como técnica, su anhelo es reproducir detallada, minuciosa y siempre servil é indiscretamente los objetos que se le ofrecen en la naturaleza, propendiendo que por tal despeñadero le llevan sus doctrinas, á fijarse en lo más insulso, escandaloso ó repugnante de la realidad, incapacitado como se halla para sentir y apreciar el mérito de lo delicado, de lo noble y distinguido.

Si el realismo en la esfera del arte pictórico fuera lo que suponen estos autores, ni hubiera gozado de la vida ni un solo dia como sistema, ni racionalmente pensando, habria quien se decidiera á practicarlo y defenderlo. La pintura de lo irracional y de lo monstruoso, como de lo torpe ó simplemente insulso, no encaja de derecho en ningun sis-

tema; es sencillamente una individual desviacion de las reglas lógicas del arte, ó una muestra patente de la flaqueza con que lucha el artista. Voluntariamente, lo mismo puede extraviarse el profesor más encariñado con el principio y la manera idealista, que el francamente atenido al realismo; sin capacidad para evitarlo, hay quien produce obras depravadas, no por servir esta ó aquella doctrina filosófica, que los artistas no suelen curarse de indagaciones metafísicas, sino por carencia de facultades y de medios para engendrar otra cosa.

Como escuela, en pintura, la realista ó naturalista, que es lo mismo, goza de capacidad y elementos para ofrecer cuadros, por lo ménos, tan dignos de admiracion y encomio cual los de su rival, sin que haya fundamento bastante y legítimo, para lanzar contra ella los diarios anatemas con que, inútilmente por supuesto, la persiguen sus virulentos y pocas veces autorizados detractores. Consiste el error fundamental de éstos, cuando no es su censura fruto de la ignorancia y del pedantismo, en no gozar una idea clara, positiva y completa de lo que debe entenderse en bellas artes por ideal. Afirmando con un eminente pensador contemporáneo que no todo lo real es bello, pero que no se dá lo bello, áun ideal, sino forzosamente en el círculo de lo real, declaramos el punto de partida de nuestras doctrinas estéticas, y la equivocacion en que se conservan los que se empeñan en presentar el realismo como invenciblemente divorciado de la belleza.

Representa el realismo pictórico un sistema que más propiamente se relaciona con el pensamiento á que responden los simulacros artísticos que con la ejecucion. No quiere esto suponer que el tecnicismo en un cuadro sea indiferente, trátese de un maestro idealista ó de otro realista. Todo lo contrario. La hechura se subordina en gran escala al modo de sentir el asunto; pero no es fácil que el autor consiga sustraerse por completo á las sucesivas condiciones generales del arte en nuestro tiempo, y bajo este concepto, la ejecucion no se muestra siempre tan adecuada como fuera apetecible al tono ó espíritu que encubre el asunto representado. Lo que en la médula de esta ya enojosa y estéril discusion se halla, es el desconocimiento de las leyes que gobiernan al arte pictórico, como manifestacion histórica y colectiva de la cultura social. Si se confesara que el arte sigue los alti-bajos de la civilizacion, y que, segun sean las ideas en ésta dominantes, así él concebirá y producirá sus lienzos, paralelamente habria de convenirse en que ninguna de las fases pictóricas merece en absoluto total censura y menosprecio, sino en cuanto pugne contra la corriente más granada de los hechos y pretenda erigir en norma inflexible lo que sólo como excepcional acontecimiento pudiera admitirse ó conllevarse.

II.

Ni es un cómodo eclectismo el que nos inspira esta tolerancia. Sólo á los que no se fatigaron estudiando la historia del arte y recorriendo museos y galerías para orientarse prácticamente, en este dédalo de encontradas impresiones, puede consentirse que desde la altura de su petulancia, ó quizá de su vocinglera liviandad, condenen una época ó manera artística, estimando mediocre, cuando no baladí é insustancial, todo lo que á su esclusivismo no se acomoda. Gozó el idealismo de existencia lozana, con legítimos títulos, concibiendo y dando á luz obras selectas que no mirará con desdén ningun hombre de doctrina. Los frescos de Giotto ó las tablas del Beato Angélico, con ser mayormente fantásticas creaciones de una imaginacion calcinada por el fuego del misticismo, no merecen menor respeto ante la crítica imparcial, serena y competente, que las obras más realistas de Rembrandt ó de Holbein. Buscar lo absoluto bajo esta ó aquella relacion en la esfera del arte figurativo, arguye por sí sólo un despropósito, siquiera entrañe nobles anhelos; pretender haberlo realizado, constituye una equivocacion harto perniciosa para que pueda ser consentida ni áun mirada con indiferencia.

Como más racional y prudente se recomienda el plan de estudiar cada escuela pictórica dentro de su círculo, con presencia y exámen de cuanto puede contribuir á esclarecer y explicar los hechos que le son privativos, dando mayor importancia á lo general que no á las excepciones. Y no parece difícil empresa, una vez aceptado método tan nivelado con la razon, el hallar la clave de las obras idealistas, ni ménos granjear el cabal conocimiento de lo que por tales deba de entenderse. Por idealismo, en pintura, no habrá manera de concebir otra cosa que aquellos lienzos destinados á asuntos sin ejemplar en la naturaleza, aunque á ésta se pidieron las partes necesarias para coordinarlos. Idealista será siempre en este concepto la pintura iconística, cual toda obra que aspire á figurarnos lo sobrenatural,

lo abstracto, lo emblemático y simbólico. Fuera de estos límites, los asuntos podrán participar, ya en la manera de ser concebidos, dispuestos ó expresados, de los procedimientos y tendencias idealistas; mas no por eso dejarán de caer en la órbita del realismo, aunque contradigan en muchos detalles las cláusulas de la realidad naturalista.

Por el solo hecho de contener una pintura cierta belleza ideal, esto es, puramente abstracta, imaginativa, producto de la inspiracion y de la fantasía del artista, nutrida en la naturaleza y extremada por su entusiasmo estético, no debe ser calificada como idealista. Si el asunto encaja en la historia social ó individual; si la naturaleza no lo rechaza como impropio de ella, el cuadro será realista, aunque en él la belleza ideal, hija de la conviccion reflexiva, brille con no amortiguados resplandores.

Ni hay otro camino para distinguir la pintura francamente idealista de la realista sin género alguno de atenuacion. La belleza ideal no arguye fatalmente el idealismo. Aquélla es una cualidad que se dá en todas las obras pictóricas que alcanzan cierto grado de perfeccion; éste es un procedimiento encaminado á producir simulacros que, como conjunto, no tienen ejemplar en el mundo que conocemos por los sentidos. Nunca podrá con justicia negarse á Holbein, Jan Brueghel, Van Dick, Rembrandt ó Teniers, por ejemplo, el haberse elevado en ocasiones hasta lo bello ideal en el arte, y sin embargo, nadie clasificará las obras en que reproducen la vida real y la naturaleza como partes del idealismo. Por el contrario, Murillo es un pintor tan encariñado con la iconística, que la mayoría de sus lienzos pertenecen á la pintura litúrgica. En Murillo alcanza una muy granada representacion el idealismo estético; y no por esto hemos de negar la parte con que el realismo naturalista sirve á sus propósitos; lo que demuestra que, siendo idealista nuestro autor, esto es, gozando en pintar lo abstracto, sobrenatural é imaginativo, su complexion sensible é intelectual, con las circunstancias en que vivia, no le permitieron olvidarse ó prescindir por completo de la naturaleza, para circunscribirse, como hiciera el ya mencionado Beato Angélico, al exclusivo campo del misticismo y de la fantasía.

III.

Lícito es, por otra parte, afirmar la compenetracion frecuente del pensamiento idealista y de la forma realista en obras meritísimas. Honra al idealismo la personalidad gigante de Rafael; ¿quién osaria, á pesar de esto, desconocer que el inmortal maestro solia recurrir á la naturaleza pidiéndola los medios y elementos necesarios para exteriorizar los asuntos, que por otra parte le inspiraba vehemente su fantasía, acalorada por influencias múltiples y poderosas? Tentados estamos, ante este y otros ejemplos, á negar la excelencia de la pintura exclusivamente idealista, aunque nos inducen á conservar la clasificacion testimonios históricos que en favor de ella declaran, tentativas contemporáneas que, como la presidida por Overbeeck, demuestran que el género no es ni inverosímil ni despreciable, y últimamente, el reconocer que el idealismo latente ó manifiesto responde á una manera de ser de la sensibilidad individual y del estado intelectual y afectivo de las muchedumbres, que bajo ciertas relaciones de localidad y tiempo ha pretendido, y aún pretende, dominar y legitimarse.

Pero á la vez debemos decir sin rodeos que la tendencia creciente y visible en el progreso del arte pictórico es favorable al realismo. Limitándonos al mundo moderno, es óbvio que la pintura brota del contacto entre la sociedad clásica y el cristianismo. Ingénuas adaptaciones de los tipos mitológicos al nuevo credo—en un principio;—emblemas y símbolos de convencion luégo, la pintura pasa insensiblemente de las estrechas sendas de la abstraccion teológica al palenque más ámplio de las hieráticas representaciones iconísticas. Con su sentido exclusivamente tropológico y devoto, acomódase á las doctrinas dominantes en la sociedad—que sacrifica la naturaleza á la fantasía,—y en sazon oportuna se vigoriza en el contacto con la realidad objetiva, y asciende, ya secularizada, á los espacios luminosos y abiertos á todas las direcciones, donde el Renacimiento la contempla.

Durante este Éxodo se ha consumado una trasformacion importantísima en el pensamiento social: la religion no engloba ya todos los fines humanos, como ántes; es un fin al lado de otros, ni indignos ni subalternos. La pintura, por consiguiente, como expresion de los afectos colectivos, tambien se ha modificado. El idealismo puro no priva. La diversidad y multiplicidad de los procedimientos revela la crísis que en las ideas predomina. Hay reacciones más ó ménos parciales y eficaces; hay eclectismo, hay tentativas extremas, lucha, contradiccion y hasta felices acomoda-

mientos; pero es innegable: el idealismo tiende á ocupar en este debate lo excepcional y episódico, mientras la pintura realista se dilata suave, pero sin retrocesos ni altos, empujada por las corrientes más briosas de la vida.

Si el arte es nobilísimo aspecto de la total manera de ser de las sociedades cultas; si en el lienzo y en la estátua palpitan los sentimientos de las colectividades más adelantadas; si son su fórmula, ¿cómo no hallar legítima la pintura realista, siempre que reuna las condiciones reclamadas por la humana dignidad y el gusto estético más acrisolado? Ni dan derecho á anatematizar el conjunto de sus simulacros—admitiendo en él las naturales gradaciones de bondad—los tropiezos y caidas, errores ó atentados que puedan señalarse entre sus cultivadores La pintura realista es la que más se adapta á las necesidades morales de los tiempos presentes, no por cierto incapaces de sentir lo bello ideal, ni de recrearse contemplándolo. Quizá en nuestros dias, á pesar de cuanto en contra se propala, el culto de los más nobles afectos ha cobrado un vuelo á que nunca llegaron en las edades pretéritas; y el hecho no debe sorprendernos. Sin admitir el progreso de las instituciones humanas en una línea recta, inflexible y continua, que esto no se descubre en la historia, es constante que el hombre, en la asociacion civil, no retrocede, ántes bien se mejora, y siempre la humanidad retiene conquistas que coadyuvan á purificarla y enaltecerla.

En resúmen: el estado moral de los pueblos cultos es hoy incomparablemente más perfecto, en un concepto sumo, que el que alcanzaron en todas las precedentes épocas; y en lo relativo al arte pictórico, como pensamiento y como ejecucion, obras se conocen que en nada desmerecen, toda justa diferencia quilatada, de las que con mayor éxito hubo de engendrar el idealismo. No es lícito juzgar á la pintura realista en una ó varias individualidades, en una localidad estrecha y por ventura oscurecida por nieblas perniciosas; ántes es necesario estudiar la pintura moderna en su florecimiento europeo durante todo el siglo actual. Tal vez entónces el realismo naturalista no aparecerá tan grosero, mezquino, inmoral y prosáico como muchos idealistas de circunstancias suponen; por ventura, ese exámen habria de demostrarles, para su confusion, que entre los artistas de la realidad existe más de uno con alientos tan nobles, pensamientos tan limpios, idealidad tan alta, como los que pudiera alcanzar el génio más favorecido del Renacimiento. No constituye tipo la mediocridad; pasa con la fugaz existencia de lo efímero. La menguada intencion, el servilismo en aras de la voltaria moda, los barruntos innovadores fracasando, por lo apasionados y fuera de lugar; la falta de elevacion traduciéndose en juguetillos, á lo sumo merecedores del calificativo de lindas y bonitas minuciosidades, no forman la médula ni todo el bagaje del arte viviente. Tambien en sus dominios se descubren perspectivas risueñas y se señalan las escenas grandiosas y elocuentes de la vida histórica ó contemporánea, donde en feliz armonía se concierta la emocion puramente estética con la eficacia docente, el trasunto de las armonías naturales con la frescura poética y el calor idealista que puedan solicitar los más exigentes.

IV.

Hemos indicado que el arte pictórico, en su dilatacion en el tiempo, inclinábase irremisiblemente hácia el realismo. Abarcando con sintética mirada la totalidad de la historia de la pintura en la sociedad cristiana, se nota el fenómeno ántes apuntado, y es notable que dentro de la esfera donde el idealismo parecia más arraigado, á lo ménos como pensamiento, se descubran entidades de alta reputacion, totalmente consagradas á recomendar el naturalismo. Dentro del círculo del arte práctico, Velazquez justifica sin duda alguna la observacion. Realista será el discípulo de Francisco Pacheco hasta donde se lo permitan su orígen, su educacion y los compromisos sociales y personales que, si no le ahogan, le estrechan, le oprimen y le gobiernan. Libre Velazquez, esto es, colocado en otro medio, habitante, por ejemplo, de Holanda ó de Flándes, y allí agasajado, su realismo pulido, intencionado, espontáneo, grandemente bello, á pesar de su propension á lo llano y sencillo, cuando no á lo grotesco y satírico, habria tocado á los más elevados términos de la perfeccion estética.

De todos modos, la presencia de Velazquez—como artista—en el ciclo de la pintura española que ilustran los Macips, Céspedes, Herreras, Coellos, Canos, Murillos, Roelas y Zurbaranes, es un hecho de tanto bulto, que no puede estudiarse en su carácter, significacion y consecuencias, sino mediante puntual y laborioso exámen.

Nació Velazquez en Sevilla en Junio de 1599, y murió en Madrid en 1660. Su personalidad artística, pues, se

dilata por los primeros tercios del siglo XVII, ilustrando la historia de la sociedad hispana, en cuyo pináculo se ostenta la elegante, pervertida y fastuosa corte de Felipe IV. Vária y misteriosa concurrencia de elementos y coyunturas se necesitaron para que Velazquez, apartándose del sendero más frecuentado por los maestros del arte nacional, abriera, con sus solas fuerzas, una nueva vereda que, si escabrosa, no por eso guiaba á menores triunfos y bellezas. Es indudable que Velazquez se adelantó al pensamiento de sus contemporáneos españoles y áun latinos, cerca de dos centurias. Donde los otros hallaron cómodo asiento, debió sentir Velazquez el gérmen de una próxima é inevitable decadencia; y cuando algunos, no menguados por cierto, trabajaron en enaltecer y mejorar lo constituido, él tomó las cosas en su orígen, y no se curó de labrar sobre el ajeno edificio, ántes echó los robustos cimientos del que no tenia, en su género, precedentes.

Cuando Velazquez venía al mundo, el clasicismo, con la fisonomía peculiar que le trasmitiera la iniciativa italiana, y principalmente los próceres, eruditos, poetas y artistas romano-florentinos, dominaba en la Península con dos modificaciones: la introducida por la idiosincrasia nacional y la hija del influjo francés. Era la corte de Felipe IV vivo reflejo de la cultura acreditada en los pueblos romanizados, no diferenciándose en cuanto á corrupcion, sino en el hecho de ofrecer los más frecuentes atentados contra la disciplina moral, al lado de una ostentacion no siempre ingénua, de los sentimientos religiosos más puros y encendidos. Ni quiere decir esto que en la sociedad castellana no existieran, arraigados profundamente, los gérmenes piadosos más inmaculados. Negarlo sería delirio. El pueblo español, separado de las clases elevadas por récias barreras, no participaba de las ideas en aquella dominantes, ni la seguia en todos sus usos y costumbres. Como sumergido en mortal inercia, agitábase mayormente bajo la premia del deber religioso, en cuyo complemento llegaba hasta el fanatismo.

No existia consiguientemente un verdadero acuerdo entre los distintos órdenes en que la sociedad española se dividia. Afirmábase una doble unidad, la política, mantenida autocráticamente, y la religiosa, producto de una elaboracion prolongada durante toda la Reconquista. Tan artificial era la primera, como espontánea y firme la segunda; tan adaptada ésta al carácter patrio—segun que lo confirmara el clima y el fin dominante en la actividad pretérita,—como contraria aquélla á instituciones castizas que con dura mano procuraba extirpar la realeza. Véanse las memorias de aquellos dias: el pueblo se relaciona con los que le gobiernan—en las diversas escalas de la administracion—sólo mediante el respeto con que recibe sus mandatos. Aquella sociedad estaba tan dividida como la presente, aunque bajo conceptos distintos de los que ahora la fraccionan.

Habia, por tanto, direcciones harto divergentes, lo mismo en lo afectivo que en la esfera de la religion. El mundo culto no aparecia ni impío ni áun descreido, pero sus actos apartábanse frecuentemente de la línea trazada por la moral religiosa. Momento era aquél en la vida del pueblo español, que encubria el gérmen ya robusto de próximos y funestos sucesos. La decadencia moral y política de la España austriaca, tenia andado ya la mitad de su camino. Faltábale tocar en el más bajo nivel con Cárlos II, para despeñarse. Tocante á la cultura, sólo el arte pictórico y la literatura amena prosperaban, gracias de una parte á no contrariar las ideas y propósitos más dominantes en la política, y de la otra al doble carácter de los poderes dominantes, dados los unos al fausto, interesados los otros en fomentar la produccion de obras bellas, atractivo y cebo del entusiasmo en las muchedumbres.

Durante aquella crísis, hubo artistas que se limitaron á buscar la inspiracion en los sentimientos más populares. Macip, Vargas, Roelas, Cano, Murillo, con algunos otros ya citados, figuran—en primera línea—entre ellos. En todos la inspiracion es sobrenatural; pintan, no lo que ven, recuerdan ó imaginan, sino lo que creen. Su idealismo no es buscado, sino espontáneo. Es consecuencia precisa de la piedad que enfervoriza sus corazones. Sienten más que reflexionan. Pintan cuadros devotos, como otros entonan himnos sagrados ó religiosas cantinelas. El monacato ha educado á las generaciones en los principios de un misticismo que, sin ser el del medioevo, pide frecuentes testimonios de devocion y reconocimiento. Optimates, comunidades, iglesias, cofradías, devotos, hacen labrar cuadros que ofrendan en los altares. Puede el pensamiento conservarse en lóbrega estrechura, puede la investigacion científica haberse alejado de nuestras costas, puede el espíritu de toda crítica yacer en mortal desmayo: la pintura litúrgica medrará, favorecida por nativas y permanentes ventajas, y por la ocasional efervescencia del sentimiento de piedad.

V.

¡Peregrina coincidencia! En medio de los pintores idealistas, á su manera, surge Velazquez, cuya paleta se niega á seguirlos en sus doctrinas y procedimientos. Velazquez es hijo de Sevilla, andaluces han sido sus maestros, bajo el ardiente clima del Mediodía, y en contacto con aquel pueblo vehemente y exaltado en sus creencias, se ha deslizado su juventud. Velazquez, sin embargo, incuba el fermento de una oposicion sustancial á todo lo que priva ante la muchedumbre de sus conciudadanos.

Jóven, muy jóven todavía, frecuenta el estudio de Herrera el viejo; ingresa despues en el de Pacheco, discreto artista, más encumbrado como teórico que como práctico, que no vacilaba al afirmar que el fin primero de las obras del arte consiste en inclinar al hombre á la piedad y llevarle hácia Dios. Cuando tales máximas figuraban en la enseñanza de Pacheco, como cánones indiscutibles; cuando Sevilla, siendo emporio de riqueza y Aténas del Mediodía, por sus academias literarias y sus progresos intelectuales, merecia tambien el epíteto de segunda Roma por el esplendor y majestad que en sus templos alcanzaba el culto externo, natural parecia que el alumno, sin abdicar su personalidad, la adaptara al temperamento social predominante.

Velazquez, sin rebelarse, por el pronto, allegaba y robustecia los elementos necesarios para el dia del combate. A la filosofía pictórica de Pacheco, cuadraba el que los jóvenes comenzaran su aprendizaje, copiando no sólo los vaciados del antiguo y los dibujos de los génios del Renacimiento, mas tambien, aunque no desmesuradamente, los séres y objetos de la naturaleza. Debió Velazquez encontrar el precepto tan acomodado á sus inclinaciones, cuanto hubo de abrazarlo y seguirlo con verdadero entusiasmo; sólo que dió la preferencia al estudio del natural sobre el de los modelos ó ejemplares académicos.—Y llegó un dia en que, por propio é irrevocable acuerdo, determinó no dibujar ni pintar cosa alguna sin tenerla ante los ojos. Parécenos que la exageracion del sistema realista no podia extremarse más; y sin embargo, ¡cuán grandes maravillas produjo semejante exclusivismo!

Dice Pacheco que, persistiendo en su tema, Velazquez, sin otro mentor que su génio, buscaba con afan ocasiones en que copiar la figura humana, eligiendo para ello, ora el modesto aprendiz que le molia y preparaba los colores, ya la garrida y jóven campesina que acertaba á someterse á los caprichos de su récia voluntad. De este modo, Velazquez se creaba á sí propio una estética basada en el naturalismo, y se encariñaba insensiblemente con el tipo humano, apreciando en tan alto grado las nobles bellezas de la realidad, que sólo por excepcion pintaria, ya granado, lo abstracto é imaginativo.

Gracias al constante estudio de la línea, en el natural, consiguió dominar las dificultades del dibujo, adquiriendo en esta parte una firmeza que no se trocaria en peligrosos alardes de facilidad, como en la escuela romana; pero Velazquez sentia la necesidad de dominar tambien el color, poniendo en sus lienzos, no tintas y matices de convencion, sino las gradaciones suaves de la naturaleza, y al efecto dedicóse á copiar flores y frutos, animales y objetos manufacturados que, por la fuerza del color, produjeran una entonacion brillante, rica y vigorosa.

Dábale la figura humana, con sus nobles líneas, la base firme de toda pintura varonil; la fáuna y la flora suministrábanle la gamma del color justo, bajo el sol espléndido de Andalucía. Carecia aún del sentido de lo pintoresco en la fisonomía y en el traje. Entónces se decidió Velazquez á repetir sobre el lienzo la silueta desgarrada de jayanes vagamundos, y de niños desarrapados, las figuras descompuestas, de tahures, lisiados y mendicantes. Velazquez añadia con el lápiz y el pincel una página más á las novelas picarescas, tan en auge en tales dias. Quizá penetró con valiente intuicion en lo secreto de aquella sociedad, y adivinó sus miserias; tal vez halló falso, mentido y repugnante el espectáculo de la vida cuotidiana, y en su amargura, dejóse arrastrar por la inclinacion satírica, que muy luégo despuntaria en él con grandes pretensiones.

Pero sin atribuir el menor valor á estas hipótesis, lo que importa señalar es la cualidad comun en los temas acometidos por el jóven profesor, que, siendo del predominio de lo real, forzosamente habian de conducirle á una muy delicada y cabal inteligencia de la naturaleza. Pensaba Velazquez que la pintura, en sus manos, debia proponerse la

reproduccion de lo existente en el mundo objetivo, sentido y visto por el artista bajo la singular exaltacion del entusiasmo estético, estableciendo así las cláusulas de todo el arte pictórico, en lo porvenir.

Colocado en semejante disposicion de ánimo, Velazquez, que se conducia de este modo ántes instintivamente que mediante científica reflexion, vió llegar á Sevilla varios lienzos pintados por el enérgico y fantástico Rivera. El vivo y hasta extremado colorido, la entonacion robusta, la osadía de la expresion y lo realista de los tipos—áun tratándose, como se trataba, en uno de ellos de un asunto idealista y litúrgico—impresionaron gratamente á Velazquez, quien sin detenerse labró una repeticion, tomando sus personajes de la vida real. Calcúlase que aquella *Adoracion de los pastores* fué el primer lienzo de religion pintado por Velazquez; pero si hemos de juzgar por la manera que en él resalta, no tiene de idealista más que el asunto.

María es un tipo simpático; pero pone en la mente, segun afirma con razon un crítico, el recuerdo de cualquiera joven labradora; los pastores y la anciana, diríase que habian sido copiados en el barrio de los bohemios, en Triana; sólo el Niño Jesús, pintado con delicadeza admirable, suscita en el espectador la idea de lo sobrenatural y divino. Aun reconociendo en esta pintura los méritos que la crítica señala, parécenos que sus impropiedades son harto evidentes. Es la pintura litúrgica arte de pura convencion, y nosotros, que admitimos la legitimidad del realismo, no hallamos oportuno ni adecuado el que se pinte el simulacro religioso contrariando todas las ideas é imaginaciones que tocante á ellos han hecho adquirir á las muchedumbres, la exaltacion afectiva y las doctrinas y enseñanzas del cristianismo. Con inspirarnos Murillo tanta simpatía y tan constante admiracion, siempre contemplamos con disgusto aquellos cuadros suyos, donde cediendo, tal vez, á tendencias pasajeras y harto groseras de la localidad que habitaba, perjudicó á la unidad idealista y bella de sus composiciones, con detalles ridículos y extravagantes de la vida real, que ningun motivo sério aconsejaba reproducir. Toda obra de arte, sea idealista ó realista, presupone un plan, una eleccion y un acuerdo: cuando en ella se introduce una nota discordante, la unidad desaparece, la armonía se rompe, y la impresion total bella se fracciona, si ya es que no se arruina.

VI.

Tambien se mostró Velazquez un tanto aficionado, en sus mocedades, hácia el estilo de Luis Tristan, el hábil discípulo del Greco, encontrando en su colorido algo que le agradaba. No debe esto extrañarnos. Tristan, sin ser un génio, habia conseguido asimilarse en parte, la brillantez y trasparencia del colorido veneciano, y bajo tal concepto, acudia á fortalecer á Velazquez en sus propias inclinaciones. Faltábale, no obstante, originalidad y vigor en la ejecucion; ni tampoco gozaba de medios seguros para elevarse á las superiores esferas del arte. Para Velazquez no eran éstas desventajas. Modificaria con el tiempo sus creencias, en lo justo, aspirando á lo ideal, sin abandonar la realidad; pero entónces, mitad cediendo á íntimas predisposiciones, mitad por amor propio, negábase á salir del dominio de lo más vulgar y llano, afirmando que se conformaba con ser el primero de los pintores comunes, y no el segundo, en la lista de los artistas pulidos y elevados.

Concebid á Velazquez sin el génio que resplandece en sus creaciones de la buena época, y os resultará un profesor adocenado, de miras estrechas y pobre fantasía, aunque habilísimo en la reproduccion de los objetos reales, en las más insignificantes partes y detalles. Su realismo no le habria salvado del olvido. La pintura de *bodegones*, que tanto privaba en Sevilla en sus dias, y que luégo tanto atraso ha producido en aquella escuela, degeneraba á poco en oficio mecánico, sumergiendo las facultades estéticas en mísera y prosáica vulgaridad. Velazquez participó del contagio, pero á tiempo se curó, sacando partido de lo mismo que debia perjudicarle. Recórranse las obras de Velazquez de la segunda y de la tercera época: campea en ellas el realismo sin veladura de ningun linaje, y no obstante, la estética obtiene en todas un respeto que por sí sólo declara el inmenso talento del autor.

Frecuentando Velazquez la casa de Pacheco, con tal asiduidad y franqueza, cuanto que llegó á obtener la mano de su hija, no hallaba qué apropiarse artísticamente, sino algunos procedimientos técnicos, puesto que tocante á las doctrinas generales, su inteligencia le llevaba por muy apartados senderos. A pesar de esto, hay que reconocer que la amistad con Pacheco, influyó convenientemente sobre las facultades de Velazquez, moderando sus inclinaciones y

llevándolas hácia los dominios del buen gusto, de que era cátedra acreditadísima la Academia de Pacheco. Reuníanse allí, juntamente con los próceres más distinguidos por su ilustracion, literatos y eruditos de fama, y cuando no se leian versos de clásica y altisonante entonacion, ventilábanse en sabrosas discusiones, temas de crítica artística, literaria ó arqueológica. Entraban en aquella morada, á la contínua, desde el entusiasta Luis de Góngora hasta el generoso y entendido duque de Alcalá, cuyas riquezas artísticas y bibliográficas pudo gozar Velazquez, gracias á las recomendaciones de Pacheco. Con toda su fiera independencia, Velazquez no podia desconocer el valor de las maneras y hábitos elegantes y caballerescos de aquella sociedad escogida que le rodeaba con cariñosos lazos, sin intentar oprimirle.

Rica era la librería de Pacheco; en ella pasaba Velazquez no pocas horas, y dirigido por su suegro, estudió con fruto los escritos de Durero y de Veselio sobre la anatomía y las proporciones del cuerpo; el tratado sobre la fisonomía de Porta, la perspectiva de Bárbaro, la geometría de Euclides y la aritmética de Moya, sin olvidar la arquitectura de Vitruvio y de Vignola. Y como complemento de estas labores, adquirió una razonable inteligencia de los artistas italianos y de las ideas en ellos acreditadas, con la lectura de los libros de Federigo, Alberti Romano y Rafael Borghini, cultivando así la inteligencia y disponiéndose á la vision de otras escenas y perspectivas.

VII.

Cumplia Velazquez sus veintitres años cuando la sed de estudiar dió con él en la corte de las Españas. Muy distintas impresiones debia recibir en Madrid de las que hasta entónces le habian agitado en Sevilla. Era á la sazon la metrópoli andaluza la ciudad más próspera y notada de cuantas incluia en sus vastos dominios la corona hispano-austriaca. Tenia Sevilla de las ciudades flamencas el ancho comercio, favorecido excepcionalmente con el monopolio de las comunicaciones con América; de las ciudades de Italia, la situacion privilegiada y el gusto por las artes, asociando á estas partes, las ventajas de contener en sus muros una aristocracia fastuosa, y sabios y literatos que en sus escuelas y tertulias promovian con incansable celo la dilatacion del gusto y de los conocimientos.

A una tradicion espléndida, basada en el recuerdo de la época cesárea y visigótica, y en los acaecimientos posteriores á la Reconquista, durante los reinados de los Fernandos y de los Alfonsos, y áun de Pedro I, asociaba Sevilla, sin ser ya asiento del trono, su prosperidad presente, sus monumentos religiosos y civiles, las dotes naturales de sus hijos para todas las artes del ingenio, la gracia y hermosura de sus mujeres, el movimiento de su pueblo, las altas pretensiones y fueros de sus magnates y cabildos, el grado eminente de brillantez que las prácticas litúrgicas obtenian en sus templos. En Sevilla, á pesar de los grandes intereses económicos y seculares que batallaban, la primera y más alta influencia era la religiosa, y la vida devota alcanzaba una primacía que nada ni nadie habria sido osado á disputarle. Aquella sociedad entusiasta, vehemente, sensible como ninguna á los afectos tiernos, abierta á las ideas maravillosas y extremadas, pronta á conmoverse y á sentir, se hallaba regida por los institutos monásticos que, con la clerecía, dividian el gobierno moral de la grey cristiana.

No se comprende cómo Velazquez pudo sustraerse á tan general y récio influjo. La instintiva energía triunfó en él de la educacion que cuotidianamente recibia. Ni hubieron de divertirle de sus naturales inclinaciones el testimonio de los medros que artistas y literatos solian obtener á la sombra de la Iglesia. Respetándola Velazquez, se dirigia á satisfacer otras necesidades que no las de la piedad, ó quizá á colocarse en un palenque donde le fuera permitido explayar su génio sin el menor inconveniente. Madrid era el imán que le atraia. En la corte no sólo podia Velazquez estudiar las obras de los primeros maestros del Renacimiento. Allí se daban además otras condiciones y coyunturas sociales y artísticas. Centro de todo el movimiento político, residencia habitual de la grandeza, teatro de todas las ambiciones y tentativas, océano donde en revuelto caos batallaban las pasiones en las formas más abyectas ó levantadas, ofrecia Madrid, al ardiente personalismo de Velazquez, palestra dilatada donde ensayar sus fuerzas y dar libre desenvolvimiento á sus más recónditas y atrevidas aspiraciones.

A él, que suspiraba por la realidad humana, reservábale la corte multiplicados encargos de retratos, donde debian desfilar los tipos de la realeza acompañados de las gentes nobles ó de baja estofa, que cual puntos luminosos ú oscuros

acompañaban á la primera. En Madrid la libertad de las costumbres traia de hecho la libertad en las ideas; lo que en otro centro, en Sevilla por ejemplo, habria escandalizado, ó por lo ménos tenídose en menosprecio, en Madrid agradaria ó no suscitaria ninguna suerte de censura peligrosa. Madrid necesitaba á Velazquez para retratarle en una de sus fisonomías—dejando para Goya el sorprender y fotografiar otra no ménos elocuente;—pero á la vez Velazquez, sin las ventajas de la corte y las inmunidades del favor, no habria sido el primer pintor de la naturaleza.

Quien desee conocer al por menor lo que moral y políticamente era la corte de Felipe IV cuando Velazquez se decidió á visitarla, acompañado de su esclavo Pareja, debe consultar las memorias históricas contemporáneas, las novelas picarescas, las piezas dramáticas y los documentos diplomáticos. Gracias á tan variada informacion, aquel edificio fastuoso y resplandeciente de alegría, riqueza y júbilo en lo externo, aparece en su interior, corroido por vicios sustanciales que le preparaban el más terrible de los desenlaces. Tenia Felipe IV unos diez y nueve años de edad, y como sus antepasados, pretendió levantar su política hasta aquella hegemonia efectiva á que Cárlos I la habia empujado. Indolente por naturaleza, sin embargo, mostróse muy luégo poco afecto á las tareas del gobierno, que fueron confiadas al favoritismo. Olivares ó Haro fueron los verdaderos regidores de la monarquía, mientras el rey, que no carecia de talento ni de gusto, se complacia en toda suerte de diversiones y de fiestas, procurando matar el tiempo y endulzar el hastío de su régia ociosidad, ora con el trato de las musas, ya con la compañía de los más preclaros ingenios, no excluyendo del círculo de sus distracciones, ni los placeres de la caza y de la tauromaquia, alternados con otros recreos ménos honestos y saludables.

Guerras desastrosas, repetidos disturbios interiores, excesos administrativos y económicos de escandalosa importancia, hé aquí, entre otros, los rasgos fisionómicos de su reinado. Pero hay que confesarlo, repitiendo y ampliando una idea ántes emitida; la literatura amena con las artes del diseño, granjearon á la sombra de aquel monarca, ventajas evidentes que impulsaron su florecimiento. Mientras el teatro del Buen-Retiro ofrecia á los poetas ocasion de lucir su inventiva, facundia y talentos, el Alcázar de Madrid y los Palacios del Pardo y del Escorial pedian contínuamente obras artísticas que aumentaran las ya abundantes riquezas de su decoracion. No se contentaba Felipe IV con ser el Mecenas de su época; dejando en otras manos el cetro, manejaba la pluma, hasta componer tambien piezas poéticas y musicales que el historiador del teatro nacional, Pellicer, elogia, atribuyéndolas méritos relevantes.

VIII.

Con recomendaciones eficaces para algunos sevillanos ilustres, que en la corte residian, llegó á ella Velazquez. Uno de ellos, D. Juan de Fonseca, de la servidumbre de Felipe IV, y por extremo aficionado á las artes, facilitó al jóven pintor la entrada en las galerías palatinas, pudiendo, gracias á esta autorizacion, estudiar detenidamente y áun copiar aquellos lienzos que más se adaptaban á su génio é inclinaciones. Detúvose Velazquez particularmente, y por espacio de algunos meses, en el Escorial y en el Pardo, cuyos tesoros pictóricos llamaron profundamente su atencion, recreándose en el exámen de los lienzos de la Escuela veneciana, que con tanta profusion habian sido atesorados en ambas residencias.

Llamó la atencion de Fonseca la habilidad de Velazquez para el retrato, y propuso al rey en consecuencia, el que permitiera á su paisano reproducir su fisonomía. No se negó Felipe IV; pero como se dilatase el cumplimiento de la gracia, Velazquez regresó á Sevilla, de donde muy luégo le sacó una órden del primer ministro conde-duque de Olivares, disponiendo su presentacion en la corte, donde deberia ocuparse en pintar algunos lienzos. Acompañado de Pacheco llegó Velazquez á Madrid en la primavera de 1623, y sin perder tiempo trazó el retrato de su protector y huésped Fonseca, con tanta fortuna, que visto por el rey, los infantes y la grandeza, le aseguró el más brillante porvenir.

Antes hemos aludido á las aficiones cultas de Felipe IV. Con efecto: aquel monarca fué el primer artista de la dinastía austriaca, habiendo adquirido considerable maestría en el diseño y la composicion. Lienzos de su mano alcanzaron justa fama, y su amor al arte se manifestó brillantemente cuando en Sevilla indultaba á Herrera el viejo —acusado de monedero falso, — acordándose de su pintura referente á la historia de San Hermenegildo; en la

recepcion de Rubens, y en la conducta á que se atuvo cuando Alonso Cano era fuertemente perseguido por sus poderosos detractores. Es evidente que Felipe IV excedió á Cárlos V y Felipe II en esta clase de sentimientos; y en verdad que, á no oponerse dificultades superiores, en su reinado habria quedado establecida la Academia de Bellas Artes, que luégo instituyeran los Borbones, y que Felipe IV pugnaba por organizar, como lo prueba, entre otros hechos, el anhelo con que hizo reunir en Madrid vaciados de las esculturas más afamadas del antiguo, haciéndolas traer de los Museos extranjeros donde se conservaban. Revelaron los archivos que Felipe IV encargaba á sus embajadores y agentes diplomáticos, la adquisicion de las obras pictóricas más selectas; y cuando esto no era posible, copias trabajadas por manos hábiles, debiéndose á este celo, el que España disfrute hoy, lienzos meritosísimos y entre ellos *El pasmo de Sicilia* y *La Perla*, con otras obras no ménos bellas de Pablo Veronese, Dominichino, Guido Reni, Guercino, Rubens, Vandyck, Jordaens, Snyders, Teniers y Salvador Rosa.

No era sólo Felipe IV el que tan gallardamente protegia las artes. Tanto cediendo á ya tradicionales usos de la clase, como en parte empujados por el ejemplo de la realeza, los grandes rivalizaban en el conato de reunir y ostentar ricas preseas cosechadas en el verjel ameno de la pintura, la escultura, la orfebrería, y en general de las artes suntuarias. Distinguíase en este empeño, como era natural, el conde-duque de Olivares, no cediendo al poderoso ministro en sus afanes delicados, el marqués de Leganés y el conde de Monterey, sus favoritos, que habian traido de su residencia en Italia, numerosos cuadros, esculturas y dibujos.

Señalábanse particularmente en el mismo concepto D. Juan de la Espina, caballero distinguido; D. Gerónimo Fures, persona tambien de limpia prosapia; D. Gerónimo de Villafuerte, guarda-joyas de la corona; D. Suero de Quiñones, alférez mayor del reino de Leon; Rodrigo de Tapia, Francisco Miralles, Francisco de Aguilar, cortesanos distinguidos; los duques de Medinaceli, Medina de las Torres, los marqueses de Alcalá, Almazan, Velada, Alcañices, Villanueva del Fresno, y los condes de Lemos, Benavente, Humanes y Osorno. De éstos, más de uno reunia al título de amator distinguido la cualidad de inteligente, pues en aquellos dias las artes liberales constituyeron un adorno á la moda, en la esfera de la gente más calificada.

Ni faltaban críticos discretos que guiaran con sus consejos y juicios la inexperiencia ó la perspicacia de los artistas, ni ménos hombres de gusto que en oportunos viajes habian adquirido la erudicion y la experiencia más útiles á ellos mismos y á los pintores con quienes frecuentemente debian de comunicar. No habrá, pues, de extrañarse el vuelo que, favorecida por tan propicias circunstancias, hubo de cobrar la pintura. Pero no se debe de olvidar el carácter un tanto pagano y siempre secular de aquella córte, donde la sátira, la galantería, el fausto y la sensualidad, gozaban de numerosos y potentes servidores. Dominaba el espíritu mundano en torno del monarca, y la religion no siempre era practicada con apartamiento de todo lo que pudiera perjudicarla. Las aventuras amorosas, las más livianas diversiones, las faltas contra la moral y el decoro, sucedíanse al lado de los actos de piedad, realizados no sin ingenuo fervor, pero con inevitable menoscabo de la austeridad que lo severo del dogma reclamaba. Y es para nosotros indudable que semejante cúmulo de motivos y enseñanzas, influyó de una manera decisiva en la ya predispuesta sensibilidad de Velazquez, cuando se declaró pintor de lo presente, no osando en su respeto tocar á lo pasado, cuya santidad le contenia.

IX.

Ya conocemos el éxito que obtuvo en el régio alcázar el retrato de Fonseca pintado por Velazquez. Tan enamorado mostróse Felipe IV de aquel estilo sin precedentes, de aquella manera franca, sencilla y al par ajustada á las más delicadas cláusulas de lo bello, cuanto inmediatamente resolvió que el jóven maestro quedara á su servicio asignándole una pension de 20 ducados mensuales, pagaderos por los fondos afectos á las obras de los Reales Palacios, la Casa de Campo y el Pardo. Al mismo tiempo, el rey dispuso que inmediatamente comenzara su retrato y el del infante D. Fernando.

No podia el artista hispalense quejarse de su estrella. Cuando tomaba por una vereda muy contraria á la que segun todos los antecedentes y probabilidades conducia á medros efectivos; cuando rompia con la tradicion artística nacional apartando la pintura de la liturgia; cuando todavía su nombre no se habia impuesto á la opinion, mediante

el suficiente número de obras meritorias, abriánsele las puertas del más codiciado de los favores, cual era la proteccion decidida del monarca, á que debia de seguir la consideracion y el agasajo de los palaciegos cortesanos, obteniendo aquel triunfo precisamente, con un lienzo que testificaba su rebeldía y sus secretas propensiones.

Era el retrato de Fonseca un ejemplar realista. Habia sido reproducida en la tela la fisonomía del caballero con fotográfica exactitud; el parecido era perfecto, y el pintor no habia puesto de su inspiracion sino la elegancia en el trazado de las líneas, la verdad y delicadeza en la expresion, la sabiduría en la entonacion de las tintas y en el contraste de las luces y las sombras. Pero habia idealismo en el cuadro, el idealismo producido por la armonía de los elementos reales en la composicion reunidos y equilibrados. No habia Velazquez labrado una figura de capricho, ni hecho del cortesano una entidad distinta de lo que realmente era; pero ateniéndose á la verdad, su simulacro reunia las partes necesarias para excitar el sentimiento de lo bello.

Poco ántes de llegar á Madrid Velazquez y Pacheco, se presentaban en ella, con proyectos de alta política, el príncipe Cárlos de Inglaterra, decapitado luégo con el nombre de Cárlos I, y su escudero el duque de Buckingham. Ocasion fué la visita, para que la córte se atropellase en desplegar ante los ojos de los ingleses, el espectáculo de sus magnificencias y para que Velazquez disfrutara de una enseñanza que, dado su temperamento estético, podia serle por extremo provechosa. A las corridas reales, donde la nobleza lucia su destreza y su valor, sucediéronse los torneos, las carreras de cintas y las de lanzas, no faltando partidas de caza en los bosques y cotos del Patrimonio, ni funciones dramáticas y religiosas, procesiones, saraos y banquetes. Barajándose la diplomacia con la sensualidad, concertaron una série de fiestas llamadas á impresionar profundamente la imaginacion del príncipe extranjero, como impresionarian la capacidad delicada de Velazquez.

Prolongóse el paréntesis de regocijo y alegría, hasta el comedio de Agosto del citado año de 1623, en cuya fecha Cárlos y Buckingham regresaron á Inglaterra, pero no sin que el contagio del arte les hubiera invadido. Durante su residencia en Madrid, el futuro soberano de Inglaterra, comenzó á reunir la coleccion de obras bellas que luégo enriquecerian las estancias de Whitehall, adquiriendo al efecto, lienzos, esculturas y antigüallas de reconocido mérito. Ante las galerías del Escorial ó del Pardo, habíanse despertado en su ánimo tales aficiones, y es fama que noticioso tambien de la habilidad de Velazquez solicitó que le retratase, desempeñando éste el encargo tan á satisfaccion del príncipe, cuanto que le recompensó con generosa liberalidad.

Pocos dias despues de terminar el retrato de Cárlos de Inglaterra concluia el de Felipe IV. El éxito fué completo. De un golpe Velazquez, á pesar de su juventud, se afirmó como el artista más popular y acreditado de las Españas. La aprobacion sin límites del monarca, que reunia el doble carácter de aficionado del más exquisito gusto, y de profesor inteligente, sancionaba, sin ulterior recurso, el fallo de la moda que proclamaba á Velazquez como el pintor que con más acierto sabia reproducir el natural embelleciéndolo. Expuesto el retrato en la calle Mayor, frente á las Gradas de San Felipe, atrajo las oleadas de la muchedumbre, excitando la admiracion de los más, el enojo y la envidia de los artistas que se veian sobrepujados por aquel desconocido. Veíase á Felipe IV, vistiendo artística armadura, sobre los lomos de un poderoso corcel andaluz, resaltando en la composicion, al par del vigor y la seguridad del pincel, la frescura y la gallardía de un estilo, totalmente contrario al dominante en la paleta de los maestros españoles más acreditados.

Eco del aplauso general la poesía, escribió versos en loa de Velazquez, y el conde-duque de Olivares no vaciló en afirmar que hasta entónces no habia sido retratado el soberano, motivando con esto la idea de recoger y almacenar todos los retratos que anteriormente le habian hecho, y el nombramiento definitivo del artista como pintor de cámara, asignándole mayores gajes y trasmitiéndole la órden de fijar su residencia de asiento en la córte. Asegurada por tal modo su existencia y consolidado su porvenir, Velazquez dedicóse á perfeccionar el estilo naturalista, que hasta entónces habia practicado con tan felices resultados. Pintó sucesivamente otros retratos con el mismo desenfado realista que usaba cuando recogia la imágen grotesca de los truhanes y pordioseros de Sevilla; pero en sus nobles anhelos, queria Velazquez producir algo que, constituyendo un verdadero cuadro de composicion, pusiera de manifiesto sus más íntimos pensamientos estéticos, en una faz principalísima.

Queria Velazquez acreditar el realismo como escuela, y para conseguir sus fines no excusó el acometer á la escuela idealista, en el punto donde la tentativa no pudiera suscitar escándalo, y donde el triunfo fuera á todos comprensible y aceptable. La pintura mitológica, tan acreditada durante los dias del Renacimiento, ofreciale blanco apropiado para sus certeros tiros. Nada tan abstracto, idealista y convencional como la pintura de los dioses, fáunos, ninfas y héroes

de la leyenda. La iconística politeista, como idea y como hechura, era la última y más delicada expresion de la estética académica: la silueta de Vénus ó de Apolo, con sus desnudeces, con sus líneas sentidas, el modelado inteligente, la ponderacion equilibrada de sus partes y la serenidad olímpica de la expresion, ofrecíanse como escollos peligrosos á que sólo osaban las eminencias del neoclasicismo.

Fijóse Velazquez en la leyenda de Baco, y eligió el episodio en ella más característico; aquel en que al compás de libaciones repetidas, es el númen reconocido por monarca del placer y de la alegría. Recordando la manera como la poética imaginacion de los griegos ha presentado el mito, y el culto que el Renacimiento daba á semejantes recuerdos, se comprenden el atrevimiento, los alcances y la significacion de *Los Borrachos*. La profanacion comenzaria con este título que el vulgo dió al lienzo. Hé aquí de un salto hundido todo el ideal artificioso y de convencion sostenido por el clasicismo, en las profundidades de la prosa más pedestre. Propónese Velazquez traducir en el lenguaje de la realidad las ideas abstractas que tanto entusiasmaban á los que de más cultos presumian. Entónces, sin miramiento alguno, sin hipócritas alteraciones, bajó al nivel inferior de la existencia, penetró en los garitos, buscó allí los tipos de la soldadesca hampona, de los beodos trasnochados, de los empedernidos adoradores de la cuba, y con ellos organizó el coro de la deidad y la dotó de sacerdotes. En el centro de la composicion osténtase Baco, sentado sobre un tonel, desnudo; pero su desnudez no es la clásica, sí la desnudez del lupanar. Rodéanle varios jayanes, coronados unos, otros demandando reverentemente la significativa corona de verdes pámpanos, no faltando ni la expresion rufianesca ó estólida en los semblantes, ni los estragos del vicio en las fisonomías, ni los harapos en el traje, ni ménos el mosto de Arganda ó el Pardillo en los recipientes. No contradice Baco su historia en lo esencial. Consérvase jóven, robusto, alegre, pero se halla muy distante de las formas elegantes y femeninas con que el arte greco-romano quiso distinguir su belleza. Recuerda el lienzo el tipo, pero dándole los caractéres más opuestos al consagrado por la fábula y la tradicion artística. Velazquez, con maliciosa intencion, convertia el poético hijo de Semele en un záfio y maltraido andante de tabernas y bodegones, de aquellos que Cervantes pintaba rodando de burdel en burdel, en sus magistrales producciones.

X.

Grandes méritos avaloran esta pintura como ejecucion material. Realista por completo, limítase á reproducir la verdad objetiva sin linaje alguno de idealismo. El soldado que de rodillas obtiene la corona merecida por su frecuencia en la crápula; los tunos que muestran en el corro su alegría, ante el acontecimiento; el socarron que entre respetuoso y mofante se dispone á recibir idéntica presea, están diciéndonos que Velazquez hubo de utilizar en su obra los dibujos y bocetos que la gente maleante de Sevilla debió suministrarle. Y á la verdad, en los tipos, admirablemente acentuados, corresponde la verdad en el color, y en las actitudes, y en los contrastes: nada en el lienzo arguye el artificio; todo en él resulta natural y verídico con la ingenuidad de las obras naturales. Y como composicion, *Los Borrachos* son de una soberbia belleza, porque nada tan armónico ni tan expresivo con elementos tan sencillos y vulgares. Y sin embargo, como idea, como pensamiento, el cuadro dá harto en qué pensar.

Dícese que Cervantes escribió un libro más de caballerías para ridiculizar y poner en olvido los muchos que en su tiempo circulaban, con grave daño de las costumbres. Velazquez pintó tambien un cuadro más de mitología; pero con la mira de herir con el arma del ridículo la irracional pintura mitológica. En su severa crítica de lo abstracto y puramente imaginativo en el arte, no podia elegir tema más adecuado para demostrar lo ruin de un linaje de creaciones arbitrarias que, malgastando las facultades, envenenaba el gusto y le divertia de la contemplacion de aquellas obras verdaderamente bellas que debia engendrar el sentimiento naturalista. Si Cervantes combatia el idealismo en la literatura y en las costumbres, por ella influidas, entendiendo que redundaba en grave daño de la justicia, del órden y de la moral pública y privada, el artista de Sevilla, sin declararse imitador servil de flamencos y holandeses, abria en la Península nuevos horizontes á la inspiracion estética, arrancándola de los exclusivos límites de la fantasía. Y obrando de este modo, acomodábase Velazquez á la reaccion realista que se notaba en ciertas esferas de la sociedad española, donde al poema caballeresco, extraviado en los senderos de la más monstruosa hipérbole, sucedia la novela

de costumbres, donde la vida se presentaba en toda su desvergonzada desnudez, señalando las asquerosas dolencias que la empobrecian.

No podemos, ahora que contemplamos los hechos á conveniente distancia, aceptar el género picaresco como inmaculado: proponiéndose corregir males efectivos, engendraba otros de índole diversa, aunque no de menor importancia, si bien es cierto que, como obras de puro arte, presenta condiciones donde la crítica se apoya para encomiarlo con justicia. El realismo de los novelistas del ciclo de Cervantes no propendia á un fin didáctico: era un movimiento del gusto originado en múltiples causas, pero natural, espontáneo, con propia vida y caractéres, opuesto á la artificiosa, baldía y altisonante metafísica que, pervirtiendo las riquezas allegadas por el Renacimiento, dominaba sin contraste en la elocuencia y la literatura. Constituia el género picaresco una crítica indirecta y no siempre reflexiva, pero constantemente exacta, de las ideas dominantes, y bajo tal relacion obtenia un valor de actualidad y á la vez permanente, de que los tiempos no acertaron á despojarlo.

Lo propio ha de decirse de *Los Borrachos*. El que no vea en el lienzo más que un desenfado del artista, desconoce á Velazquez. La parodia báquica no fué obra de la casualidad, sí hija del sentimiento, en algo asistido de la reflexion. Sentia Velazquez la ruindad del sistema idealista como la muchedumbre lo practicaba, y sin la puntual conciencia de lo que hacia, creyóse obligado á intentar otra suerte de empresas.

Retrataban muchos con la pluma el siglo; él, con los pinceles, daria consistencia á los barruntos de la crítica, ya divorciada de su largo y funesto maridaje con la adulacion y la mentira. Constituyeron *Los Borrachos* una tentativa, á que siguieron otras no ménos eficaces. Velazquez aspiró á formar escuela, y con efecto, logró su empeño, aunque no inmediatamente. Precursor de una mudanza total en las corrientes del arte, todavía sus discípulos luchan, contra la propia parvedad, ó con los obstáculos que la rutina y el orgullo les crean de consuno.

XI.

Durante el año de 1627, y en competencia con Carducho, Caxes y Nardi, pintores de la córte, pintó Velazquez, por mandato del Rey, un cuadro referente á la expulsion de los moriscos. Designada su obra como la más meritoria, fué colgada en los muros del Alcázar de Madrid, donde las llamas hubieron de destruirla. Valió aquel triunfo nuevos favores á Velazquez, y entre ellos, el nombramiento de ugier de Cámara con los consiguientes emolumentos.

En 1628 llegó á Madrid con una embajada del rey de Inglaterra el afamado pintor flamenco Pedro Pablo Rubens, con quien Velazquez tuvo muy luégo estrecha amistad. Penetrando en lo más íntimo y general de la manera artística de Rubens, no ha de ser difícil el descubrir puntos de contacto en el pensamiento de ambos maestros. Tambien Rubens se inclinaba al realismo, siquiera las condiciones propias y las circunstancias en que vivió, traspasaran á sus obras caractéres indeterminados, que resaltan doblemente junto á la severa unidad de los cuadros de Velazquez.

Del íntimo trato con Rubens sacó Velazquez el vivísimo deseo de visitar la Italia. Embarcóse para allí, con efecto, en Agosto de 1629, deteniéndose primeramente en Venecia, cuyos artistas gozaban de toda su simpatía, como sabemos. Disfrutando la proteccion del Embajador de España, vió trascurrir algunos meses, empleados en el estudio intensivo de los magistrales lienzos con que Giorgione, Bellini, Tiziano, Veronese, Tintoreto, Bassano y otros habian ilustrado aquella escuela, no sin que Velazquez se afirmara y adelantase en la manera de concebir el color y los efectos de la perspectiva aérea, retirando de aquel estudio la más fecunda enseñanza.

Desde Venecia trasladóse Velazquez á Ferrara, donde admiró las pinturas de Garofalo; pasó luégo á Bolonia y desde allí á Roma, donde se ocupó en copiar algunos frescos célebres, ejecutando á la vez dos pinturas originales que una vez más testificarian su récio personalismo. Conócese la primera con el nombre de la *Fragua de Vulcano*, conservándose, como *Los Borrachos*, en el Museo Nacional de Pintura y Escultura; y la segunda se denomina *La Túnica de Josef*, gozándola el Monasterio del Escorial.

Habíase Velazquez recreado en la contemplacion de las más bellas esculturas del arte antiguo. Las galerías vaticanas, los palacios de cardenales y grandes, suministrábanle torsos, cabezas y estátuas donde el arte politeista brillaba con todo el esplendor de sus gracias y de sus bellezas; por todas partes impresionaban sus sentidos las com-

posiciones mitológico-clásicas del Renacimiento. Rafael le habia fijado en muchas sesiones estudiosas, y Miguel Angel conmovíale con su génio colosal; era Velazquez, no obstante, de tal complexion, como artista, que no abandonaria lo propio por lo ajeno, áun quizá reconociéndolo superior. Aquellos colosos del arte encadenaron su admiracion, esto es incontestable; pero el artista andaluz sabía á qué atenerse, y aspiraba á una originalidad que habria perdido desde el momento en que hubiera resuelto imitarlos ó áun seguirlos en su particular modo de concebir la pintura.

Todo el clasicismo de que Velazquez se vió circundado, sirvió, por lo visto, para afirmarle más en sus propósitos naturalistas. Ni el *Apolo* del Belvedere, con ser obra de maravillosa hermosura, distrájole de considerar los tipos mitológicos como más propios de la caricatura ó de la sátira, que del arte verdaderamente sério. Bajo la impresion de estos sentimientos concibió y pintó la *Fragua de Vulcano.* Hay quien, admirando el lienzo, deplora la falta de dignidad que resalta en Apolo. Paréceles á muchos críticos admirable la figura de Vulcano, notabilísimos los cíclopes, no sobrepujada la expresion, pero defectuoso el númen. No han comprendido la intencion del artista. Tomaron la *Fragua* por un cuadro de mitología, cuando es una sátira. La *Fragua* realiza la crítica de Velazquez en otra direccion que *Los Borrachos;* en el fondo se completan mútuamente. El nexo que las une consiste en ridiculizar la pintura mitológica, traduciéndola en el lenguaje de la naturaleza.

Es la *Túnica de Josef* otra tentativa realista en el dominio de la historia sagrada. El episodio está tomado de la realidad; luego habia derecho á pintar los personajes como séres efectivos, segun que los sentidos y la razon los sienten y los piensan. ¡Cuán grande distancia entre este lienzo y la mayoría de los lienzos bíblicos del Renacimiento! Velazquez no concibe tipo alguno fuera de la naturaleza; y por tanto, el patriarca, sus hijos, el sitio, el color, la atmósfera, son naturales. Campea en aquellas pinturas la naturaleza, respetada en sus más ámplios derechos, ¡y esto cuando todas las influencias se dirigian en favor del idealismo! ¡Qué profanacion! Habríase dicho que Velazquez habia buscado para pintar á los israelitas—tan idealizados por el clasicismo,—alguna tropa de jayanes extremeños ó castellanos, mientras los cíclopes, figurados por la imaginacion en formas tan bizarras, no se apartaban del tipo de cualquier herrero andaluz, sorprendido en el momento del calor más insoportable.

Caian Apolo y Jacob del pedestal donde el idealismo les colocara para enaltecerlos, pero quitándoles la vida que sólo podia darles la realidad. Instalábales de nuevo Velazquez sobre la superficie de la tierra, reintegrándoles, por virtud de este solo hecho, en su cualidad de hombres; mas como el dios de la luz y de la poesía no gozaba otra vida que la fabulosa, ésta quedaba desautorizada y herida de muerte desde el momento en que su vulgaridad y prosaismo resultaba fatalmente comprobado.

En Nápoles conoció Velazquez á José Rivera, no siéndole indiferente la energía turbulenta de su estilo. Algo pintó nuestro artista en aquella metrópoli, dando la vuelta á Madrid por la primavera de 1631. Aún continuaba en la mayor privanza su protector el Conde-Duque de Olivares, quien le acogió con cariñosa benevolencia, pregonando entre los cortesanos los progresos que durante su viaje habia realizado el jóven y ya reputado profesor.

Durante algunos años hubo Velazquez de consagrarse casi exclusivamente á la pintura de retratos; pero áun en este género, siempre que la ocasion le era propicia, daba libre esparcimiento á su intencionada y delicada sátira. Si retrata á los príncipes y grandes, son sus lienzos admirables testimonios de lo que un pincel realista puede obtener de guiarle una inteligencia elevada, una sensibilidad exquisita y un gusto acrisolado; mas si ante él comparecen personajes bufos, contrahechos ó con cualquiera otra suerte de defectos, entónces Velazquez, en cada lienzo, deja impresa una página de la realidad y una censura indirecta del idealismo.

Ni se explicaria que persona tan distinguida como Velazquez en ideas y acciones, gozara en reproducir la insulsa ó abotargada fisonomía del Primo y de Morra, del Bobo de Coria, de Calabacillas, Pernia y Pablillos de Valladolid, á no reconocer en él los propósitos y fines artísticos que dejamos señalados. Pero al lado de tamaña fealdad física—que feos y hasta repugnantes son, como tipos, algunos de estos desgraciados,—¡cuánta belleza artística, producida por el cumplimiento de las reglas más soberanas de la estética!

XII.

Hasta entónces no habia pintado Velazquez ningun cuadro verdaderamente de historia profana. Eligiendo el episodio en la contemporánea, convertiria la pintura en un lienzo con todos los inconvenientes del realismo que implica la actualidad. Velazquez estaba en su terreno, y no retrocedió, produciendo el célebre cuadro de *Las Lanzas*, que por sí sólo bastaria á inmortalizarle. Todo en él está tomado de la naturaleza; lo que el artista ha puesto ha sido la disposicion, el órden, la manera de sentir el asunto y de expresarlo. Ninguna figura es imaginada; las principales son retratos; las subalternas pertenecen, sin duda alguna, al tipo dominante en las dos razas que en la composicion fueron representadas. Nadie se equivocará al señalar los hombres del Norte y los del Mediodía, los flamencos y los españoles. Velazquez pensaba que un cuadro histórico pedia la representacion exacta del acontecimiento á que se referia, en la medida y bajo las condiciones de que el arte es susceptible; y en tal concepto, eligió para figurar la rendicion de Breda, el momento más sintético y elocuente, aquel que reunia los diversos trances de la lucha. El gobernador de la plaza declara su vencimiento entregando las llaves al dichoso vencedor: presentes están ambos campos, ó por lo ménos, representantes autorizados de las tropas que han luchado; y en el fondo se extiende el espacio, admirablemente contrahecho en su inmensidad, ofreciéndonos la perspectiva de las líneas sitiadoras y de la ciudad rendida.

Tan natural es el artificio en este lienzo, que no se descubre. La expresion, la actitud, el porte de los personajes son los más adecuados. Diríase que el artista asistió al hecho y pudo recogerlo, sin error, en la placa de su privilegiada memoria; ni se concibe, despues de contemplarlo, que pudiera haberse pintado con tanta verdad y belleza.

Todos los alardes de imaginacion y destreza que en los cuadros bélicos de otros autores se descubren, faltan en *Las Lanzas*. Bien pudo Velazquez, allá á lo léjos ó en término más cercano, figurar alguno de los postrimeros episodios de la contienda; fácil le hubiera sido colocar en parte visible, moribundos en actitud trágica, cadáveres mutilados que, recordando los estragos del cerco, valoraran la victoria. Nada de esto se nivelaba con sus doctrinas artísticas, y por tanto, excusóse de violentar el argumento, ofreciéndole sencillamente y como su inteligencia lo concebia.

Tambien durante este segundo período de su existencia artística produjo Velazquez el *Cristo* de las monjas de San Plácido, de que nos ocuparemos oportunamente. Cumple á nuestro plan decir ahora, que el ilustre profesor continuó disfrutando la posicion eminente á que se habia alzado, y que en 1648 pasó de nuevo á Italia con el encargo de adquirir objetos de arte que embellecieran el régio Alcázar y formaran la base de las colecciones que debian reunirse en la Academia que se pensaba establecer.

Con gran ahinco procuró Velazquez, mientras residió en Italia, corresponder á los deseos de sus protectores, reuniendo, con efecto, copiosas obras de arte, modelos y traslados de las de otros más señalados por sus méritos. Y su fama se habia extendido ya de tal modo, cuanto el Papa Inocencio X solicitó con empeño la ventaja de que le retratase Velazquez, quien hizo del Pontífice el admirable retrato que hoy ostenta en Roma el palacio Dória. En este género de obras, Velazquez no tenia rival. Aun comparado con el Tiziano, otro coloso de la pintura, Velazquez reunia la originalidad, el personalismo, las bellezas propias, necesarias para no temer el parangon ni quedar relegado en el nivel de un discípulo ó imitador más ó ménos inteligente. Velazquez como retratista, ó mejor todavía, como intérprete de la naturaleza, á ningun otro artista se asemeja; reconociendo á cada uno el mérito que le corresponde, Velazquez resulta semejante á sí mismo, y con un valor excepcional que nunca le ha negado la crítica.

Muchas joyas pictóricas reunió Velazquez en el viaje que hizo por Italia, procurando de camino, estudiar aquellos maestros que sólo conocia de oidas, pero cuyas producciones no habian llegado aún á España. Coleccionó al par buen número de vaciados, y con tan rico bagaje dió la vuelta á su patria, desembarcando en Barcelona en 1651. Vaciáronse las estátuas y relieves en bronce y en estuco, y las pinturas se destinaron á embellecer las estancias del Alcázar, no habiendo prosperado la idea de la Academia. Pero áun sin pasar al dominio de la juventud estudiosa,

aquellas preciosidades debieron contribuir, en gran escala, á la ilustracion de los aficionados, amatores y artistas, constituyendo un tesoro de que en no escasa parte disfrutarian las futuras generaciones, redundando en lustre de la cultura nacional.

XIII.

Hemos notado anteriormente la circunstancia de haberse conservado Velazquez en el sentimiento constante de la naturaleza, á pesar del estudio que habia realizado de las obras de Rafael y de su escuela. Durante su segunda visita á la ciudad eterna, tornó á contemplar los lienzos y frescos del insigne maestro; pero con una independencia de ánimo no comun, alardeó públicamente de sus opiniones, que eran de todo punto contrarias al sistema por excelencia neo-clásico. Un escritor de aquella época, Marco Boschini, citado por el diligente Stirling, recuerda en su *Carta del navegar pitoresco* (1), cierto diálogo ocurrido entre Salvador Rosa y Velazquez. Preguntando el primero su opinion sobre Rafael, respondió el segundo:

«... Rafael (á dirve il vero;
Piasendome esser libero, e sincero)
Stago per dir, che nol me piase niente.»

Y luégo continúa el libro:

«Tanto che (repliché quela persona)
Co'no ve piase questo gran pitor;
In Italia nissun ve dá in l'umor;
Perche nu ghe donemo la corona;
Don Diego repliché con tal maniera:
A Venetia se trova el bon e'l belo:
Mi dago el primo luego a quel penelo:
Tician xé quel, che porta la bandiera.»

Terminante y precisa es la respuesta: Velazquez, sin desconocer los méritos de Rafael, le pospone al Tiziano; en la escuela veneciana, tan amiga de la naturaleza, es donde halla la verdadera belleza, no en Roma, asiento del más extremado idealismo. Es indudable que Velazquez con una profundidad crítica, hoy mismo sorprendente, sabe discernir, en los dominios del arte, lo que corresponde al pensamiento y lo propio de la forma, y por tanto, halla flaqueza en la escuela rafaelesca en el uno y en la otra, siquiera reconociera que, en lo tocante al tecnicismo, Rafael habia llegado á una perfeccion relativa, verdaderamente admirable. Pero sintiéndolo así, Rafael no hablaba al entusiasmo de Velazquez, quien en las creaciones del Sanzio reconocia los productos de un talento encariñado exclusivamente con lo abstracto que, áun concertando bellezas, adolecia de aquel carácter superior que sólo podia suministrar el sentimiento de la naturaleza noblemente experimentado y expuesto. Fuera de éste, por lo visto, Velazquez no hallaba más que error, cuando sin empacho asegura que el estilo de Rafael no le agrada ni mucho ni poco. Juicio tan severo demostraria en su misma intolerancia, toda la unidad de pensamiento y de obra que en Velazquez descubriria la crítica de nuestros dias y el secreto que encubren los maravillosos lienzos con que dotó á su patria. Si ante su tribunal no obtiene misericordia el coloso de la escuela romana, con lo que está dicho cómo trataria á sus discípulos y secuaces, el hecho no debe sorprendernos cuando se recuerda su proceder en Sevilla, sus protestas inscientes todavía niño, su atrevimiento en la córte ya mancebo, y sus acciones ya maduro y experimentado.

Inteligencia positiva, voluntad siempre alerta, gusto depurado en el contraste de la vulgaridad más peligrosa, era Velazquez la revelacion de un porvenir que no es presente todavía. Antes enardecido por la contradiccion

(1) Venezia, 1660.

que postrado, los viajes por Italia fortaleciéronle en su sistema, y es seguro que ante cada lienzo ó fresco de cálido idealismo, proyectaba nuevos cuadros de sorprendente realidad.

XIV.

Las pinturas de Velazquez, incluidas en lo que ha dado en llamarse su tercer estilo, no contradicen las anteriores. Son la natural gradacion de la idea que adquiere todo su desarrollo y su madurez. Nació Velazquez pintor de la naturaleza, y rindiéndola culto moriría; mas justo es decir, que en este último período de su existencia, llegó á una originalidad, á una perfeccion, que atormentan á los más competentes y dotados. *Las Meninas* y *Las Hilanderas* dicen más que todos los elogios de la pluma. Los retratos de esta época no son, como escribe con fundamento un crítico, cuadros, sino verdaderas personas que existen y respiran; ni las escenas que representa, pinturas, sino vivas evocaciones de los sucesos ya públicos, ya familiares, que ante sus ojos pasaron (1).

Del género realista es el cuadro de *Las Meninas*, realista tambien el de *Las Hilanderas*, mas de un realismo que á no presentarse con la firma del génio y la sancion de los siglos, tal vez pareceria repugnante y grosero á nuestros críticos contemporáneos. Porque el afan de Velazquez en *Las Hilanderas*, se dirigió á fotografiar la verdad, tal como á sus ojos se ofrecia; pero la verdad modesta y pobre, menesterosa y desgarrada, sin los arreos que pudieran hacerla agradable á los ojos. Un taller de pobre arquitectura, y en él varias obreras de la Fábrica Madrileña de Tapices; viejas las unas, de espaldas otras, sin atractivos físicos en la generalidad, sin posiciones elegantes ni contrastes rebuscados, sencillas en la expresion, en los trajes más que modestas, aquellas mujeres no están allí para ser vistas: sorpréndelas la mirada furtiva del curioso en la libertad de su encierro; son existencias vulgares que cruzan la vida ignoradas é ignorantes. Atenidas á un mecanismo rutinario, ni brillarán por la crudeza de su desgracia, ni por lo melancólico de su destino. Huirá Velazquez de todo lo rebuscado, de todo lo teatral y académico. En los tiempos presentes hay pintores que alardeando de realismo pintan niños harapientos, mujeres extraviadas en los senderos de la miseria ó encontradas bajo la pesadumbre de la pena, labriegos ó proletarios, que sólo existen en su fantasía. Son apóstoles inscientes de un nuevo idealismo. Velazquez no era realista en pintura por moda, ni por pasion, ni ménos por desenfado ó impotencia. Pintaba la vida real, porque sólo ella gozaba el poder de impresionarle, moviendo su sentido estético. La sencillez de la escena que encierra *Las Hilanderas* habria convertido en otras manos la pintura en un cuadro insulso. Sólo el génio disfruta la facilidad de hacer interesante y bello lo vulgar y más simple. Aquel realismo se impone á los sentidos, á la razon y al gusto, sin que haya medio de sustraerse á su influencia.

Acontece con este lienzo, inspirado por una escena del trabajo humano, lo que con las sátiras mitológicas que ántes mencionamos, y á las que es preciso añadir la caricatura del Dios Marte colgada tambien en las paredes de la Pinacoteca madrileña. El público, seducido por la belleza y la exactitud con que fué expresada la verdad, no se fija en el pensamiento; y en estos casos, pensamiento y forma se compenetran tan íntimamente, que constituyen un todo indisoluble. Si pintando *Las Hilanderas* quiso demostrar Velazquez cómo podia elevarse al grado de belleza artística necesaria, un episodio donde no figuraban calificados personajes, vistiendo ricos trajes y en los momentos de una accion importantísima, con el *Marte*, en delicada parodia, completó la crítica de la pintura mitológica comenzada en *Los Borrachos*.

Aún labró otros lienzos, testimonios fidedignos de la unidad de su sistema. Habia demostrado cómo se podia obtener lo ideal pictórico sin olvidarse de lo verdadero; habia pintado sátiros, bufones, patizambos, enanos, hampones, beodos, míseras trabajadoras, y episodios históricos de actualidad. En su persistente idea de reproducir el natural, embellecido con los apropiados medios de que el arte goza, habia creado verdaderas preciosidades con sus retratos de reyes, príncipes, eclesiásticos y seculares, damas de alto copete, caballeros y capitanes; ni habia

(1) Pedro de Madrazo.

dejado de colocarse frente á frente de la naturaleza objetiva para manchar el lienzo con sus perspectivas; faltábale algun registro que tocar para que su empresa quedara cumplida. Buscó entónces en la literatura dos tipos populares, dos personajes á quienes el idealismo tambien habia manoseado, Esopo y Menipo, y fijando en el lienzo sus bultos como los concebia, mostró hasta dónde llegaba en los arranques de su crítica implacable.

La vista oscila entre el afamado fabulista y el filósofo de Gadara, sin hallar reposo en ninguna parte; que tan ingratas son las impresiones que recibe el ánimo, si no se halla desprovisto de toda erudicion tocante á los personajes. Porque nada se ha pintado tan ramplon, tan antipoético, tan iliterato, como la figura de Esopo. De la mente huyen ante aquella vision todas las ideas que la educacion escolar nos hizo concebir sobre el apologuista célebre, quedándonos en nuestro desencanto reducidos á pensar que, siendo posible el tipo, la imágen que nos habíamos forjado era simple producto de una fantasia descaminada. Pero si Esopo dá en tierra con toda poesía, Menipo concluye con las ilusiones que el reflexivo estudio de la filosofía positiva de la antigüedad pudo hacernos concebir. Menipo repele toda elevacion. Puesto que de la doctrina cínica se trata, el figuron reune todo el cinismo grosero que el vulgar concepto de la frase permite. Feo, bronco, sucio, socarron, mofante, envuelto en raida y desgarrada capilla, con un chapeo de lo más abollado y mugriento que pueda concebirse, con zapatones de aguador madrileño, ocupando escueta pieza donde el mobiliario se halla reducido á mohoso cantarillo, depositado sobre una mesilla que sostienen dos piedrezuelas, Menipo es la caricatura de la filosofía severísima que personifica. Yacen en el suelo, arrojados con desprecio, los pergaminos científicos de las otras escuelas, y él se nos presenta como un atrabiliario que deja asomar las puntas de flojo, despreocupado y malévolo, por debajo del antifaz de rigidez filosófica con que se encubre.

No diremos si Velazquez estuvo ó no acertado procediendo con tanta dureza con la filosofía menipea; pero lo que sí afirmamos es que, como artista, tradujo fielmente el concepto que de lo cínico tenia la generalidad. Sus lienzos eran la contradiccion permanente y decisiva del sistema encomiado por los idealistas del Renacimiento. Toda reaccion suele extralimitarse, y de reaccion era al cabo, en mucho, la empresa á que nuestro profesor consagraba sus talentos y facultades. No debieron sus coetáneos descubrir la verdadera tendencia de aquellas creaciones cuando las aplaudian sin tasa. Velazquez hacía de Apolo un ente cualquiera, de Baco y de los suyos una tropa escapada de gurapas; de Marte, tipo del valor heróico, y de la hermosura varonil, un soldadote graduado en toda suerte de destrezas y merodeos; de Esopo un ridículo y záfio ganapan, de Menipo un dómine con más camándulas que Sancho y más tretas que Galalon.

¡Pobre y mísero idealismo el del siglo XVII! Aquel idealismo hinchado y vacío del Renacimiento, que pretendia con la brillantez, el movimiento y lo perfecto y atrevido de la forma ocultar la vacuidad ó la contradiccion del fondo; aquel idealismo sin sustancia ni lugar, que pronto caeria fatalmente en las exageraciones de los Góngoras y Borrominos, de los conceptistas, lo mismo en literatura que en artes, era flagelado sin misericordia por el talento austero de Velazquez, consagrado por completo á la verdad.

XV.

Cuadra á nuestros fines remitir á lo postrero, el exámen de Velazquez como pintor de cuadros litúrgicos. Excepciones son estas, muy señaladas en el conjunto de sus obras; y tanto por esta razon como respetando motivos que se deducen de la naturaleza del presente ensayo, deseamos concluir, ántes de fijarnos en tales lienzos, la somera reseña biográfica y crítica del autor que, como necesario antecedente y complemento del principal trabajo, hemos emprendido.

Agraciado Velazquez con el hábito de caballero de la Órden de Santiago por sus merecimientos como artista, nombrado tambien aposentador mayor, é investido con diferentes encargos y comisiones, acercábase al término natural de la existencia sin, al parecer, doblegarse á las gabelas de la ancianidad. Ni el trabajo de sus cortesanas funciones, ni los disgustos con que solian mortificarle, fueron parte para que abandonase el uso de la paleta y de los pinceles.

Continuó pintando, siempre con éxito, pareciendo como si los años, léjos de enflaquecer los vigorosos principios donde se nutrian sus facultades, los acrecentaran y mejorasen. Cada nuevo lienzo testificaba un mayor esfuerzo

hácia la verdad, con idolátrica pasion sentida y exteriorizada; cada nueva tentativa decia cómo el anciano seguia disfrutando de los brios que necesitó en Sevilla para romper con la rutina clásica que preponderante le rodeaba.

Por los años de 1660 ocurrió la entrevista de los reyes de España y Francia en la *Isla de los Faisanes*, no léjos de Fuenterrabía. La paz entre ambas potencias recibia como prenda de seguridad, una alianza matrimonial en que figuraban Luis XIV y la infanta María Teresa. Quiso la corte de Madrid desplegar en aquella coyuntura el fausto por ella acostumbrado, pero extremando ahora su manifestacion en cuanto posible fuera. Nadie como Velazquez tan idóneo para el encargo. Recibió, pues, las órdenes del monarca, y marchó á la frontera, donde dispuso las cosas, en la parte que le competia, á satisfaccion de los más exigentes.

En tiempo oportuno salió de Madrid la régia cabalgata que, por lo numeroso del cortejo y la ostentacion de lo supérfluo, debia eclipsar las mayores locuras de los césares romanos en el paroxismo de su loco engreimiento. Tres mil quinientas mulas seguian á los príncipes, ochenta y dos caballos de silla, setenta coches de lujo y setenta furgones de equipajes. Veinte colosales baules, ricamente cubiertos de terciopelo y adornados con incrustaciones de plata, encerraban los trajes; otros veinte, forrados de preciosos cordobanes, contenian la ropa blanca, y el tocador habia requerido veinte poderosas mulas para ser trasportado. Ha de comprenderse la importancia de la comitiva cuando se diga que obstruia las carreteras en una extension de seis leguas, y que llegaba su cabeza á Alcalá de Henares cuando aún no habian salido de Madrid las últimas parejas.

Cae fuera de los límites de nuestro plan el describir el suceso; bástenos saber que Velazquez lució en tal oportunidad su talento, su diligencia y su persona, apuesta y elegante, pero á costa de la existencia. Grandemente fatigado regresó á Madrid, donde, á los pocos dias, el 6 de Agosto de 1660, se cerraban para él definitivamente los horizontes de la vida. Habia cumplido sus sesenta y un años. Ni le valió el interés con que la corte siguió las alternativas de su rápida y solapada dolencia, caracterizada por una fiebre perniciosa, ni el exquisito celo con que le asistieron los facultativos del monarca, ni la esperanza cierta de próximos aumentos y satisfacciones.

Nada tan real como la muerte que se rie de todo artificio, y concluye con las apariencias más robustas, trocándolas en vapores que disipa con frecuencia, á deshora, violenta racha de insólita pujanza. Por la realidad, vista en no subalterno aspecto, habia combatido Velazquez, como bueno, por espacio de cuarenta años, con muy leves excepciones; la realidad más pujante cumplia en él sus fallos terribles, demostrando cuán levemente inclinaba su balanza toda aquella ostentosa soberbia con que la cortesana sociedad encubria su interna ruindad y flaqueza.

Velazquez la habia retratado en sus eminencias, en sus ideas equivocadas, en su descreimiento y en sus flaquezas, mal veladas por una histriónica circunspeccion. Pero de tal modo habia procedido en su crítica, que le cuadra, en mucho, lo que á Cervantes: los flajelados no se daban cuenta del suceso de que eran blanco. Vivia aquella sociedad hundida en el más funesto y censurable idealismo, sin respetar las leyes positivas de la naturaleza, ni de la razon, que pedian otra suerte de procedimientos; y sin embargo, Velazquez, que cual Cervantes, esgrimia la férula del Aristarco para vapulear todo lo que contra el buen sentido práctico conspiraba, era festejado por los mismos á quienes tan dura correccion pretendia aplicar indirectamente. Y que no violentamos el raciocinio dícelo la actitud presente de todos los que aún estiman de su interés la defensa acalorada del idealismo. Para ellos, por más que lo callen, Velazquez, gozando de privilegiadas facultades como mecanismo, se quedó detrás de los egregios maestros que durante los dias hermosos del neoclasicismo se elevaron á la cumbre de lo ideal. Y si no truenan contra el artista andaluz, cometen grave inconsecuencia, que á su dignidad cuadraba oponer el necesario correctivo á las opiniones del que no vaciló en declararse sustancialmente, antagonista y menospreciador del rafaelismo. Definitiva y concluyente fué su sentencia en cuanto á Rafael. «Si he de expresarme libremente y con sinceridad, diré que no me agrada, ni mucho ni poco, que no me agrada nada.» Hé aquí cómo contesta al ser interrogado por Salvador Rosa; y es de notar que, á la respuesta hablada, corresponde la respuesta en el lienzo. ¿Puede concebirse, en pintura, nada más opuesto á los frescos de la Farnesina que *Los Borrachos* ó el *Dios de la Guerra*? ¿Hay nada tan contrario, bajo la debida relacion, á la *Derrota de Attila*, como el cuadro de *Las Lanzas*?

XVI.

Diríase que entre Rafael y Velazquez median luengos siglos, distintas civilizaciones y creencias tambien contrapuestas, cuando ambos pertenecen al Renacimiento, alientan en la civilizacion que forjó y rige el catolicismo, y profesan el mismo credo religioso.

Lo que realmente les separa es la especial idiosincrasia de cada uno; es la peculiar manera de sentir las externas relaciones de la vida y de los objetos. Ni ménos establece entre ambos sustanciales divergencias, el medio moral y social en que cada uno ha alcanzado el máximo desarrollo de sus facultades. Rafael, con su educacion en el misticismo de la escuela umbriense, hállase dispuesto para experimentar en su propia naturaleza de artista las influencias que hácia la exaltacion de la fantasía llevan en Roma con irresistible y atractivo poder. Es el Renacimiento, en parte, restauracion de un pasado lejano, pasado consistente en cierta suma de principios teóricos y reglas prácticas aplicables á la produccion de la belleza, mediante las artes del diseño. Pretenden los neoclásicos elevarse al conocimiento y posesion de lo ideal alcanzado por los griegos, y naturalmente aspiran á lo abstracto y de convencion. Y si á esto se añade que entre los génios del Renacimiento, por virtud de la alta ilustracion que se goza, la metafísica cunde y halla talentos propicios, produciendo discursos semejantes á los de Buonarrota, que considera la pintura como una suerte de teología, complementaria de la tomística, no habrá de sorprender que el arte en Roma viva y se alimente de abstracciones, que en sus conatos grandiosos busque la realizacion de lo sobrenatural, de lo maravilloso y de lo que, por sus soñadas perfecciones, habia de sobreponerse al nivel de lo humanamente asequible.

De aquí la preponderancia de la pintura mitológica, juntamente con la litúrgica y el imperio del desnudo. Constituian los asuntos de la fábula un campo dilatado, fuera de las miradas del vulgo, donde el artista podia cosechar innúmeras cualidades, sin otra excelencia que las suministradas por su propia fantasía: lo mitológico, por la distancia cronológica en que se colocaba, por la manera como la poesía y la retórica lo exhibian ante los hombres, por el carácter mismo, siempre exaltado, mirífico, heróico ó sorprendente de sus tipos y episodios, era materia fecunda y eficaz para herir las imaginaciones. Y partiéndose del supuesto de que la Grecia habia reverenciado los mitos, colocándolos en el puesto de las verdaderas creencias religiosas, y diciéndose que en aquéllos habia aquel pueblo, diserto como ninguno, encarnado la suma belleza humana á que podia aspirar la criatura, se explica sin violencia cómo los artistas del Renacimiento, saturados de la erudicion difundida en la atmósfera por la falange de escoliastas, anotadores, eruditos y poetas que produjeron los siglos XV y XVI, buscaban en el Partenon y el Panteon la inspiracion de sus obras, pasando desde aquellos recintos, sin la debida precaucion, al contrapuesto del cielo cristiano, donde la piedad devota colocara sus más espirituales y diáfanas creaciones.

Rafael representaba la restauracion de la idea estética greco-romana dentro de la atmósfera que regía el misticismo cristiano. Esto explica todas sus bellezas y sus defectos; esto descúbrenos la causa de la perenne contradiccion que brota del conjunto de sus obras, vistas, ya en la série de ellas y bajo la relacion externa, ya en la individualidad particular de cada una. No obedece Rafael á una idea única, instintiva y á la vez reflexivamente asimilada y desenvuelta: es la bruñida superficie donde se refleja la pasion de una época, que como toda pasion, es incorrecta, contradictoria, voltaria y ciega, hasta cuando pretende justificarse con el razonamiento; es una tradicion egregia que, arrancando en los primitivos pintores cristianos del Siena y de la Umbría, se consolida en el Peruggino y sus adeptos, para adquirir el esplendor brillante del génio, en el Sanzio.

Mira Rafael á lo antiguo: es en cierto modo el arte por la belleza, más ó ménos convencional; en sus manos la naturaleza suministra gallardos elementos de éxito, pero se la sacrifica, se la moldea, se la tortura, si así lo pide el cánon estético. Velazquez obedece á otras cláusulas. En su juicio es la pintura reproduccion intencionada, reflexiva é inteligente del natural. La belleza no es una abstraccion; se halla en los objetos hábilmente elegidos y presentados por el artista. Sin oponerse á la pintura litúrgica, entiende que su mision es demostrar la posibilidad de secularizar el arte. Toda su existencia artística responde á un solo principio estético: el naturalismo. De aquí la unidad sorpren-

dente de sus obras. Dominan en Rafael los falsos dioses y los tipos consagrados por la iconística cristiana: Velazquez no sube tanto; pinta el hombre y su teatro. El Olimpo parécele nónada, cosa fantasmagórica y pegadiza, que traducida en el lenguaje de la verdad, pierde las características propiedades que le trasmitió la poesía; el cielo cristiano le deslumbra, y no osa mirarle sino durante fugaz momento y de soslayo.

Velazquez conoce el ideal helénico, lo ha estudiado en mármoles y bronces, pero no lo siente, esto es, no siente su legitimidad, su eficacia, en el siglo XVII. Las circunstancias que sobre Rafael pesaban en el XV, no le avasallan á él. Es Velazquez hijo de lo presente, representante de lo moderno, y más quizá, de lo por venir. Templos y palacios, cláustros y mansiones patricias ó burguesas, encierran centenares de lienzos donde, entre lo divino y lo profano, no suele reconocerse la distancia que pedia una saludable disciplina. Durante doscientos años se ha venido pintando lo convencional; Velazquez inaugura con mejor derecho que flamencos y holandeses, con más alto sentido que los realistas de la Reforma, la pintura humana, mostrando cuanta belleza puede reunir la verdad figurativa si manos delicadas la aderezan.

XVII.

Ni es el realismo de Velazquez el realismo neerlandés. Es Velazquez realista sólo como permiten la austeridad, el pundonor y la dignidad castellana. ¡Cuánta amarga ironía en la pintura de sus enanos y truhanes! ¡Cuán grande disparidad bajo la relacion que nos ocupa entre Teniers, por ejemplo, y el pintor sevillano! Si en su juventud pudo trabajar *bodegones*, más que otra cosa, como útil ejercicio, hombre granado no pintará bambochadas, ni el jolgorio de las kermeses, ni la záfia algazara de las tabernas, ni los mofletudos rostros de labriegos motilones y mozas zahareñas, en los monótonos giros de pesadas danzas revueltos, con la panza repleta de grasa y de cerveza. Velazquez posee el ideal de la decencia y del decoro. Su *Vénus del espejo* fué un desliz, ó el más fino de los sarcasmos arrojado al rostro de los que medraban pintando el desnudo y la galantería. Nunca nuestro artista, en el ejercicio de su profesion, se rie, como suelen hacerlo holandeses y flamencos. La forzada sonrisa de sus beodos y el leve fruncimiento de labios de sus *mónstruos*, encubren la sátira, la amargura ó la melancólica mofa quijotesca. Domina en sus lienzos la sombría majestad de la naturaleza, con su luz difundida por el espacio, tan suave, que no cierra, con la ofuscacion de lo brillante artificioso, la esperanza de lo inmenso.

Independiente y verídico desde la juventud, casi indómito, no sabe ni adular ni mentir. Así lo dicen en toda suerte de tonos sus retratos cortesanos. En ellos el monarca y el magnate quedan oscurecidos por el hombre, visto en todo el esplendor de sus facultades, en toda la legitimidad de sus partes morales y corpóreas. No busca Velazquez él producir efecto recurriendo á las prácticas técnicas más acreditadas. Los preceptistas académicos están demás para él. Velazquez se creará un arte á su manera, y observará concienzudamente sus leyes y respetará sus fueros.

Y aparte de todo esto, la pintura de Velazquez será castiza y nueva, con su colorido local y la austera y sóbria fisonomía que más cuadran al temperamento del pueblo español. Velazquez españoliza hasta el ambiente, que parece cubrir sus figuras con levísima veladura. Animales, trajes, campos, celajes, árboles, horizontes con luz difusa ó penumbras crepusculares, todo revela en sus lienzos el imperio de la verdad como la siente y la piensa, no cual otros la imaginan. Sus cuadros no se nos muestran acabados con la precision minuciosa que en los suyos ponen las escuelas clásicas. Éstas prescinden de la óptica ó no la conocen. Sabe Velazquez que los contornos, limitados por severas líneas geométricas, sin ondulacion alguna que interrumpa el trazado, son puramente imaginarios. La naturaleza no los reconoce como legítimos. Por eso los cuadros de Velazquez, vistos de cerca, parecen bosquejos ó trabajos abocetados; pero tan pronto como el espectador se coloca en el lugar justo, el ambiente natural, interpuesto entre su pupila y la superficie historiada, acaba, con las ilusiones visuales, lo que hábilmente se contentó con indicar el diestro pincel.

Ni arguye esta manera de pintura flaqueza en el dibujo. Posee el maestro sus secretos de antiguo, pero entiende que en la pintura el dibujo es la osatura, que oculta bajo el modelado, para sostenerlo, debe adivinarse, no palparse. Dibuja magistralmente Velazquez, pero no alardeará de su ciencia como Buonarrota, porque imagina que el dibujo es la mecánica inventada por el tecnicismo, para adestrar la mano en la reproduccion exacta de las formas naturales.

El dibujo escueto, duro, seco, sin superficies relevadas y partes deprimidas, sin color, radiaciones de luz, matices, ni perspectiva aérea, tendrá siempre su valor en el arte, pero no será, aislado, el arte perfecto; en escultura, porque no se comprende ésta sin masas tangibles modeladas; en pintura, porque no existe ésta sin los fenómenos de la óptica, que la línea escueta no consiente. Puede el colorista caer en la incorreccion, figurar miembros discolados, actitudes absurdas, proporciones bárbaras, pintar lo patológico cuando queria darnos la cabal salud; á su vez el dibujante exclusivista, dá fatalmente en lo barroco, ó extiende sobre sus creaciones el descolorido tono de la impotencia.

Todo exclusivismo arguye limitacion, y es funesto. Velazquez ejecuta sus prodigios de perspectiva aérea despues de haber usado el lápiz hasta la saciedad, copiando la naturaleza animada y los objetos manufacturados con la precision de la cámara oscura. Ni hubiera sido pintor realista olvidándose de la verdad, y sin dibujo no es fácil obtenerla en las bellas artes.

XVIII.

¿Cómo se condujo Velazquez pintando lienzos devotos?

Digamos ante todo que escasamente llegan á diez, los cuadros litúrgicos del insigne maestro, que se conocen. De ellos, *La Adoracion de los pastores*, obra de su primera juventud, imitando á Rivera, existe en la *National Gallery* de Lóndres; *Lot y sus hijas* y *Moisés salvado*, paran en manos de los lores Northwick y Carlisle; *Nuestra Señora en oracion* pertenece al caballero Philip John Miles de Bristol, y *La Muerte de San José* se conserva por la Galería Imperial de Petersburgo. *La Adoracion de los Reyes*, *Cristo en la Cruz*, *San Antonio Abad visitando á Pablo, primer ermitaño*, enriquecen la Pinacoteca madrileña; *La Túnica de Josef* hermosea una estancia en el Monasterio escurialense, y por último, la *Coronacion de la Virgen*, es admirada tambien en el Museo de Pinturas de Madrid.

Indudablemente todos estos lienzos fueron trabajados por Velazquez, cediendo al deseo de complacer ajenos y para él respetados votos. Estudiándoles bajo todas y cada una de las relaciones que caen en los dominios de la crítica, obtiénese el convencimiento de que Velazquez no se sintió inclinado, como ya hubimos de expresar, para sentir cierto género de asuntos.

Y habia en esta persuasion dos puntos de vista, ambos muy atendibles. En primer lugar, la circunstancia de existir innúmeras pinturas religiosas, muchas de ellas firmadas con los nombres de los más afamados maestros, colocando á Velazquez en la alternativa de excederlos, lo cual no era verosímil, ó de contentarse con un puesto subalterno, limitándose á seguir la vereda consagrada por la rutina y el éxito. Gozaba Velazquez de bastante sentido práctico para ni siquiera intentar el emular las peregrinas joyas con que los maestros de los siglos xv y xvi habian enriquecido la iconística. Agotada se hallaba, por otra parte, la materia, y no habia más camino que seguir que el de las repeticiones enfadosas, sin originalidad mayormente, ni otras ventajas que las materiales del desempeño. Resignarse al papel de las medianías no era acuerdo que se nivelaba con los récios alientos que empujaban la legítima sed de gloria, con el indomable anhelo de señalarse entre los más altos, merecedores y calificados.

Quizá Velazquez, demás de todo esto, disfrutaba la rara facultad de ver con ojos de crítico aquel asunto. Cada época pide y se adapta modos especiales del arte, que sustentan principios más ó ménos velados, no por eso ménos eficaces y positivos. Tal vez Velazquez fué inducido á imaginar por la reflexion y la experiencia más precoz de las cosas y de los hombres, que no era la condicion moral del siglo xvii, en su comedio, la más propicia á la inspiracion ascética ó mística, y siempre devota, que presuponia el cuadro religioso. La decadencia en que el arte en general se hundia reflejábase ya en la manera como este género de obras se labraba. Carecian, por lo comun, de aquellas nobles partes, de aquella uncion y delicadeza inexplicable, requerida por lo venerando de los tipos ó de los misterios, y no era rara coincidencia el ver tratados semejantes temas, no con el recogimiento devoto usado por los Vargas y los Macip, sino con el desenfado de las pinturas de *feria* ó de *bodegones*. Que el género habia venido á ménos hasta en la austera España, podian testificarlo las quejas de Pacheco, el acuerdo del Tribunal de la Fé, nombrando veedores que celasen la obediencia de las reglas del decoro en los cuadros que tomaban la religion por asunto, y al propio tiempo, aquella facilidad proverbial con que los pintores andaluces mudaban el sexo de los santos figurados,

y tambien las atribuciones, bautizando los tipos en brevísimos momentos, á gusto del consumidor. Hasta en el insigne Murillo se descubren las huellas de la corruptela que ya invadia la pintura litúrgica. No era buen realismo aquel que figuraba una escena piadosa, donde el decoro, la seriedad y el comedimiento eran requisitos ineludibles, convirtiéndola en sainete ó jácara, con la presencia de un saltarin gatillo ó de otro animalejo ó alimaña, mejor avenidos con el corral ó la pajarera.

Tambien la piedad se descarría, áun sin intencion pecaminosa, y solicitando ó consintiendo tales deslices, contribuye á vulgarizar y rebajar cosas que ella misma hubiera siempre querido mantener en las alturas de la mayor consideracion y del más acendrado respeto.

XIX.

Velazquez debió ser todo un carácter. De otro modo, ¿cómo se hubiera sustraido á la influencia del Estudio de Pacheco? ¿Cómo hubiera dejado de incidir en las mismas flaquezas que á sus paisanos aquejaban? Requeríanse dos cosas: gran fuerza de intuicion, y gran fuerza de voluntad, para romper con lo constituido y lanzarse en una empresa donde todo era oscuridad, peligro y osadía. Mayor respeto mostraba Velazquez hácia el arte al servicio del culto, no creyéndose apto para acrecentar sus glorias, que muchos lanzándose desalmados, á quebrantarlo con su incapacidad ó sus liviandades.

Y justo es advertir que la pintura, en la parte puramente técnica—segun Velazquez la comprendia,—no era tampoco la más adecuada para conservar á la iconística el carácter idealista de que la tradicion consagrada la habia revestido. Pugnaba la indómita libertad de su paleta con la cláusula hierática, más ó ménos viva, que debia siempre tener en cuenta el pintor. Parecia como si naturalismo y cuadro devoto se repelieran. Hablaba aquél á la realidad objetiva de lo presente; el otro tenia su más sólida base en los limbos de lo subjetivo y de la fantasía gobernada por el sentimiento afectivo de lo religioso. Velazquez no se equivocó. Traia de la madre naturaleza propensiones que, no por ser terrenas eran indignas, y en cuanto fué permitido á su albedrío, cuidó de dilatarlas y fortalecerlas. Talento práctico y positivo, faltábale el ardiente entusiasmo del Beato Angélico ó la delectacion ascética del Divino Morales. Era la prosa su dominio, pero ya hallaria en su génio colosal, modo y manera de hacer sus partos tan bellos y sublimes como los de la más épica y levantada poesía. Si otros habian encadenado á su trono la admiracion de los siglos futuros, pintando los misterios de la religion que informaba con su espíritu la total civilizacion moderna, él se atraeria el aplauso estático de las generaciones doctas, sorprendiendo los secretos de la óptica, para revelarlos en abreviado ejemplar, mediante el lápiz y los colores.

Su primer cuadro litúrgico, pintado en Sevilla, siendo muy jóven, como sabemos, inspiróselo José Rivera, con un lienzo donde lucía la pujanza de su estilo. Velazquez, con la *Adoracion de los pastores*, no quiso producir una obra original, sino probar sus fuerzas, aún débiles, imitando el vigor, sin medida, del Españoleto. Hay en la pintura dureza, exagerada energía en cuanto al color; pero el estilo es ya magistral por lo entero, lo firme y lo correcto. Velazquez sigue á Rivera con la mira de asimilarse lo que en el maestro se adapta á su propia sensibilidad.

Más espontáneo, aunque vaciado en el mismo molde, es la *Adoracion de los Reyes*. Las reminiscencias riveristas son patentes. El cuadro fué pintado en 1619, cuando Velazquez apenas si alcanzaba veinte años. No habia salido de Sevilla, probablemente no conocia la manera veneciana, ni los pintores naturalistas del Norte. A la sazon, Velazquez era todo sentimiento: faltábale tanto de experiencia y disciplina como le sobraba de conatos generosos y decision inquebrantable. El lienzo, por tanto, es una revelacion espléndida de aptitudes y facultades no comunes. Como composicion, decoro, expresion y color, la *Adoracion de los Reyes* es una obra litúrgica colocada por encima de lo que pudiéramos llamar la medianía. Nótase, á decir verdad, en el lienzo, algo como forzado, algo hijo, ménos de la espontánea facundia, que de la concurrencia de preceptos por la educacion recomendados estrechamente. Velazquez, por aquella vereda, no llegaria á la altura que columbraba—de seguro—en los ensueños hermosos de su juventud lozana y confiada.

El próximo lienzo, verdaderamente religioso, compuesto por Velazquez, lleva la data de 1638. ¡Durante diez y nueve años su musa cristiana habia permanecido silenciosa! No era ciertamente por negligencia ó falta de vigor y

de entusiasmo en el maestro. Velazquez no habia abandonado ni un solo dia el manejo del lápiz y los pinceles. Ya sabemos que de su viaje á Italia habia traido dos creaciones magníficas; una de las cuales, la *Túnica de Josef*, correspondia á la Historia sagrada, sin ser precisamente un cuadro místico. La explicacion de un silencio—que entónces debia parecer muy extraño,—encuéntrase en la naturaleza artística del maestro, en sus tendencias y juicios como pensador. La misma *Túnica de Josef* dice sin rodeos, que Velazquez vió en el pasaje bíblico sólo el acontecimiento histórico, y que procuró despojarle, al exteriorizar su concepcion, de todo idealismo convencional.

Si en las Galerías pictóricas de Italia existian lienzos donde los asuntos mitológicos parecian figurados de la manera más arbitraria, induciendo en deplorable error las inteligencias, Velazquez, con la *Fragua de Vulcano*, ponia en ridículo aquel género bastardo de pintura, dado el predominio de la religion cristiana. De la misma manera, si aquellas colecciones abundaban en obras bíblicas, donde el sensualismo, desbocado por las libertades de la fantasía y del extraviado aplauso, tiraba á convertir personajes y sucesos en entidades ó escenas inverosímiles por la ausencia de realidad, Velazquez, con la *Túnica de Josef*, mostraba que los Patriarcas habian sido hombres semejantes á los demás, en cuanto á lo físico, y tambien, salvas excepciones singulares, que los acontecimientos no contradecian el órden de la naturaleza.

Faltaba, pues, en su repertorio una obra que, sin discusion, pudiera calificarse de mística en el usual concepto de la palabra. No acometeria espontáneamente Velazquez el llenar este vacío. Poderosas influencias y especiales coyunturas debieron reunirse para que el maestro desistiera de un retraimiento que se fundaba en respetables antecedentes. De seguro que buscó modo de excusar el compromiso; pero no halló á la dificultad salida decorosa, cuando las monjas de San Plácido (Madrid), que eran las interesadas, consiguieron que les pintase un Crucifijo para una de las piezas de su convento.

Labró entónces Velazquez su famoso *Jesús en la Cruz*, presea delicada que embellece el Museo Nacional, despues de haber sido rescatada en Francia por la diligencia y liberalidad de un magnate generoso. No abdicaria Velazquez en este trance sus arraigados principios estéticos. Sin faltar al respeto que las cosas de la religion pedian; sin herir la piedad en sus formas y exigencias más delicadas y estrechas, imaginó y produjo una obra verdaderamente admirable por su señalado realismo y su excepcional belleza. Ni se inspiró Velazquez al concebir la imágen y la agonía del Hombre-Dios, en otras fuentes que no fueran en las del puro sentimiento humano, por la idea religiosa dirigido y exaltado. En aquel punto el drama del Calvario ofrecia rigurosamente un desenlace natural. Jesús experimentaba en sus postrimerías las angustias físicas comunes á los hombres; ni queria la teología que muriese allí como Dios, sino como Redentor del género humano.

Así lo entendió el artista; pero trazando el busto del hombre maltratado por la vigilia, la injusticia, el fanatismo y la intolerancia, recordó Velazquez que debia de alguna manera recordar al espectador, que no se trataba de un sér cualquiera, sino del Dios de los cristianos. Velazquez no comprendia el idealismo rafaelesco, pero sí alcanzaba lo ideal en la naturaleza. Cristo se le presentó en la imaginacion como un tipo de belleza sobrehumana por lo única y perfecta, y su muerte como un suceso que extralimitaba el círculo de lo conocido. Contémplese el torso de Jesús enclavado: nada imaginó tan selecto el pincel cristiano; repárese en la cabeza: es de lo más varonil y bello que ha concebido el arte; adivínese bajo la apariencia lineal y pintoresca el movimiento del último suspiro. «Nunca, dice, con razon, Sterling, fué más enérgicamente pintada aquella grande agonía» (1). Cumberland habia escrito ántes que bastaba esta pintura para inmortalizar el nombre de su autor.

Suficiente es, efectivamente, el Crucifijo de San Plácido para acreditar á Velazquez de eximio artista. Apartándose de toda imitacion, esquivando producir lo mismo un simulacro repugnante por lo sangriento, desgarrado y rígido, que una figura sensual é impropia del carácter austero del cristianismo, Velazquez mostró que, sin pretender una rivalidad con los más egrégios profesores del idealismo, podia dentro de su sistema naturalista, engendrar obras tan meritorias cual las ajenas más ventajosamente calificadas.

Como tema, el Crucifijo de San Plácido es una excepcion en la obra total de nuestro artista; como hechura, suministra nuevo y eficaz testimonio de la unidad poderosa de su estilo. Y se revela el carácter entero y la voluntad nunca menguada del maestro, en la sobriedad elocuentísima de la escena. Domina en el lienzo la sombra como

---

(1) «*Ne ver was that great agony more powerfully depicted.*» VELAZQUEZ AND ITS WORKS, pág. 131.

cumple al efecto que se desea producir en la mente del espectador: la muerte del Justo debe ser un cataclismo en el órden moral como en el órden físico. Al consumarse el sacrificio, triunfa por un instante el génio del mal: el tenebroso averno sale de centro y oscurece los horizontes. En aquellas tinieblas, únicamente se destaca el cuerpo luminoso de Cristo, que como signo de redencion se levanta ante la absorta mirada de las generaciones piadosas.

Fué Velazquez en semejante ocasion soñador y poeta, pero su poesía no es la neo-clásica con su afeminado sensualismo y su hinchada grandeza; es la poesía bíblica, es la poesía de las lamentaciones proféticas, con su energía primitiva y su perfume espontáneo y penetrante.

XX.

Por lo ménos, trascurren diez años ántes de que Velazquez torne á la pintura litúrgica. Segun cálculos aproximados, entre 1648 y 1654, pintó la *Coronacion de la Virgen.* Es el lienzo más místico de cuantos en esta série produjo Velazquez, y el que más debia apartarse teóricamente de sus inclinaciones, gustos y procedimientos. La obra es, sin embargo, hermoso ejemplar que demuestra hasta qué punto sabe y puede el génio dominarse á sí propio, dominando las externas dificultades.

Dignamente cerraria Velazquez el catálogo de sus lienzos pintando, un año ántes de morir, el *San Antonio Abad visitando á San Pablo, primer ermitaño.* Gran error implicaria el ver en este cuadro una pintura devota; Velazquez eligió la leyenda piadosa en cuanto tenia de histórica, para demostrar figurándola en la tela, lo acertado y fecundo de la doctrina á que durante su existencia se habia atenido, y que podia resumir diciendo que el natural era la verdadera fuente de toda sólida y permanente belleza, en la esfera de la pintura como de la escultura.

Hé aquí satisfecho nuestro empeño. Morales y Velazquez nos han facilitado ocasion para estudiar las dos manifestaciones extremas del arte pictórico nacional en la historia: el idealismo y el naturalismo. Ni procederá con justicia quien no haga, bajo la relacion conveniente, á cada una de estas afirmaciones, digna, en su respectivo concepto, de la atencion y del aprecio de los que se interesen por las glorias nacionales.



TEMPLETE DE [illegible]

(MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL)

OBJETOS ARTÍSTICOS DE MARFIL

QUE SE CONSERVAN

EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL,

Y CON TAL MOTIVO

NOCIONES HISTÓRICAS ACERCA DE LA EBORARIA ENTRE LOS PUEBLOS DE LA ANTIGÜEDAD

Y DE LAS EDADES MEDIA Y MODERNA:

ESTUDIO POR

DON MANUEL DE ASSAS.

I.



oy los antiguos marfiles esculpidos se cuentan entre los más apreciados objetos de los museos arqueológicos y de las exposiciones retrospectivas reunidas muchas veces desde poco acá con gran provecho de los artistas, de los industriales y de todos cuantos cultivan los estudios históricos: hace como medio siglo que con entusiasmo, casi con pasion, se buscan las esculturas de esta clase, las cuales, abundantes todavía en la precedente centuria, se estimaban generalmente tan poco, que de contínuo se destinaban á ser juguetes para niños.

ANTIGÜEDAD.

En los remotos tiempos se hacian, de marfil, mesas, carros, sillas, tronos, y con él se cubrian puertas y muros de templos, y hasta colosales estátuas de 10 metros de altura.

EGIPTO.

Uno de los más notables objetos de este género, que posee el Museo del Louvre en París *(Sala histórica* vitrina C), es una almohada de marfil que en su base ofrece la leyenda jeroglífica de Nepherkeres, rey de la quinta dinastía de Egipto.

Como alguno de nuestros lectores podrá encontrar absurdo el nombre ó clasificacion de este objeto, por parecer imposible que tan dura materia se destinase á reclinar en él la cabeza, cuando los europeos tratamos siempre de darle la mayor blandura posible, creemos conveniente decir que, en los climas muy cálidos, prolongada costumbre ha hecho prevalecer el uso de las almohadas de madera, y, segun parece, los antiguos egipcios no tenian más que

apoyos muy duros para sus cabezas, así de noche como de dia. Estos almohadones ó almohadas se llamaban en lengua egipcia *ueres* ó *uols* (palabra análoga á la copta *uôls*), que significa *estar apoyado*, *reposar*, etc., y los usaban las gentes de todas las clases desde la más remota antigüedad, siendo de contínuo los de personas ricas, de alabastro oriental, con pié elegantemente estriado, ó de más sencilla forma, exornados con jeroglífica inscripcion diligentemente grabada, á veces pintada de azul y conteniendo el nombre y las cualidades de su dueño. Otros eran de raras maderas, y los de más ordinario género, de acacia y otros árboles indígenas de aquella comarca; al par que los sujetos más pobres se contentaban con ménos dispendiosas almohadas de piedra ó de barro cocido. El uso de tan duros apoyos debió adoptarse por dos razones: primera, el excesivo calor del clima, que hace insoportable el contacto de cojin ó almohadon blando, mientras la almohada de madera ó de piedra permite la libre circulacion del aire junto al cuello y la cabeza; segunda, la costumbre de llevar complicados tocados, con muchos bucles y trenzas, que, como los de los actuales abisinios, debian cuidarse de modo que no se deteriorasen durante el sueño, á fin de que pudieran permanecer muchos dias sin rehacerse. Así se ve que tan rígido mueble se ha conservado hasta hoy no sólo en la Núbia, en la Abisinia y en la alta Etiopía, sino tambien en regiones muy lejanas del Egipto, tales como el reino de Ashantí el Japon, la China y otros países, si bien los chinos y japoneses mitigan su dureza con cojinetes.

GRECIA.

En Grecia, durante la administracion de Perícles (445 años ántes de Jesucristo), el génio de Fídias, el mejor escultor de la antigüedad, concibió la atrevida idea de labrar estátuas de los dioses griegos, reuniendo las opuestas circunstancias de las colosales dimensiones en el todo y la comparativa exigüidad de los detalles. La Escultura en aquel artístico país, venía desarrollándose á través de diversas edades, desde el primitivo uso de las más comunes maderas como materiales, hasta el de las de rara vegetacion, tales como el ébano y el cedro; en barro, en mármol, en metales, siendo éstos á veces de los más preciosos géneros, hasta que al fin llegó, con arreglo al gusto de los antiguos, al más alto grado de perfeccion, combinando en grande escala el oro y el marfil. Pausanias, el autor que nos ha trasmitido más interesantes pormenores del estado del arte helénico, y que publicó su descripcion de Grecia y Roma durante el imperio de los Antoninos, al manifestar los notables objetos que existian en las ciudades griegas, habla de prodigiosos monumentos esculturales de marfil, de los cuales no han llegado ejemplares á los modernos tiempos, y dice lo siguiente acerca de la colosal estátua de Júpiter en Olimpia, generalmente reputada como la obra maestra de Fídias:
« El dios, hecho de oro y marfil, está sentado en un trono: ciñe su cabeza una corona representando rama de olivo: lleva en su mano derecha la estátua de la Victoria, tambien de oro y marfil, é igualmente coronada, asiendo una guirnalda; con la izquierda empuña el cetro relumbrante con toda especie de metales; águila es el ave colocada en el superior extremo del cetro; las sandalias son de oro, así como tambien su manto, en el cual se ven pintados varios animales y flores, y en especial azucenas. El trono es diversificada coleccion de oro, de piedras preciosas, de marfil y de ébano, con figuras de todos los géneros, tambien pintadas ó esculpidas.» El citado viajero griego continúa describiendo detenidamente los accesorios de la estátua y del trono, tales como los ornatos en bajo relieve y la base; pero omite las dimensiones de la colosal obra, omision que felizmente suple Strabon diciendo que « Phidias labró su Júpiter sentado y casi tocando á la parte superior del templo; de modo que parecia que si el dios se hubiera puesto en pié hubiese levantado el techo;» y como la altura del interior del edificio era sobre 18 piés castellanos, puede calcularse que la parte superior de la estátua distaba más de 5 metros del nivel del pavimento.

Luciano escribió las frases siguientes: «Los que van al templo se figuran ver, no el oro explotado en las minas de Thessalia, ó el marfil recogido en la India, sino el hijo mismo de Saturno y Rhea.» Antes de la época de Fídias, los templos griegos habian contenido estátuas de oro y marfil, pero no colosales como las de tan célebre escultor, cuyo peculiar mérito no consiste en la mera adopcion de las grandes proporciones, sino en haber empleado pequeños materiales para producir, combinándolos, el efecto de extensa superficie sólida.

ROMA.

Sabido es que los romanos hacian grandes obras de marfil, siendo célebres las ebúrneas sillas esculpidas que se apellidaban curules, por pertenecer á los magistrados llamados ediles.

No nos detendremos á hablar más de la materia respecto á la antigüedad, porque nuestros lectores pueden encontrar abundantes noticias en la obra de Monsieur Quatremère de Quincy sobre historia de la antigua escultura en marfil.

El Museo de Cluny ó de las Termas, en París, rico en bellos marfiles esculpidos, casi de todos los siglos, posee una figura de Panthea labrada en el siglo III ó en el IV.

CRISTIANISMO.

Consta que los visigodos labraban voluminosos objetos de este material; los historiadores de España afirman que el rey godo Don Rodrigo fué á dar á los mahometanos la tristemente famosa batalla del Guadalete, en suntuoso carro de marfil segun el uso de los monarcas godos, con manto de púrpura, corona de oro y borceguíes bordados de perlas. Sin embargo, desde que el célebre emperador Constantino I el Grande dió la paz y libertad á la Iglesia, en el año 323, la mayor parte de las esculturas de marfil tuvieron algun objeto religioso.

El Museo Británico *(The British Museum)* se enorgullece de poseer un marfil que representa un ángel, y es hoja de díptico cuya compañera se ha perdido: es del siglo V y bizantino, como lo demuestra su truncada inscripcion, que es la siguiente, y que debia completarse en la otra hoja:

ΔΕΧΟΥ ΠΑΡΟΝΤΑ ΚΑΙ ΜΑΘΩΝ ΤΗΝ ΑΙΤΙΑΝ,

cuya traduccion es:

ten este objeto (el globo) *y aprendiendo la causa...*

El más antiguo marfil esculpido francés que ha subsistido hasta ahora se remonta al siglo VI; es un pequeño bajo-relieve que representa los milagros de San Remigio; fué sin duda ejecutado en la region meridional de Francia, y en él se ve, además del principal asunto, al Santo resucitando á una jóven muerta en Tolosa, cuyo traje se reproduce muy fielmente.

En la Biblioteca de Wurtzburg, en Baviera, se conserva una escultura de la Santísima Vírgen y San Nicolás, trabajo del imperio bizantino, ejecutado en el siglo VII; y la cubierta de un libro de los Santos Evangelios, obra igualmente griega del siglo VII al VIII.

EDAD MEDIA.

Mientras duró la persecucion suscitada por los iconoclastas, en tiempo de los pontífices Paulo, Adriano y Pascual, todos tres Primeros (757-824), muchos monjes griegos, escultores y pintores, necesitaron buscar hospitalario refugio en Italia, siendo tan numerosa la emigracion de tales artistas que, segun Anastasio (en la *Vita Pauli I*, *Adriani I et Paschali I)*, los citados Papas construyeron monasterios para recoger á los advenedizos religiosos. Su influencia no tardó en propagarse por Europa, haciendo tomar al arte, que hasta entónces se arrastraba indeciso, desconocido carácter de firmeza, nobleza y precision, sea que el escultor pusiese en obra la madera, la piedra, el bronce ó el marfil, sea que marchase aislado, entregado á las independientes inspiraciones de su génio, sea que se asociase á otros artistas, y áun que tradujera las ideas de éstos. Aceptóse con tanta mayor voluntad la forma bizantina, cuanto que se presentaba acompañada de riqueza de ornamentacion, que siempre agrada á la generalidad: llegaba bajo la proteccion de emimentes artistas; y Carlo-Magno, que estaba en constantes relaciones con las córtes de Constantinopla y Córdoba, patrocinaba la introduccion del género artístico que acaso convenia más á la magnificencia de sus ideas. La escultura en pequeño y el cincelado, asociándose á la fundicion, constituian el principal trabajo de los artistas en los siglos VIII y IX; porque, con respecto á la grande escultura, se hallaban coartados por el miedo á los iconoclastas, cuya reprimida secta agitábase todavía. No la contrariaron ménos, despues de la muerte de Carlo-Magno, las guerras civiles y las invasiones que impedian, suspendian ó destruian las obras.

La circular galería de obras antiguas, en la Exposicion Universal verificada en París durante el año de 1867, reunió, entre muchos y bellos marfiles esculpidos, varios de las épocas Merovingia y Carlovingia; mereciendo con-

memorarse la bocina ó cuerno de caza, procedente del tesoro de la abadía de San-Sernin, que se custodia en el Museo de la francesa ciudad de Toulouse, la más notable de las que de marfil se exhibieron, y que antiguo inventario designa como la bocina de Rolando, conservada en la tesorería con otras *joyas traidas por Carlo-Magno y por diversos príncipes tolosanos;* la cual es obra ejecutada en el imperio bizantino. Tampoco debe pasarse en silencio, entre los objetos allí expuestos, el peine de San Lupo ó Lope, del tesoro de la catedral de Sens, en Francia, perteneciente al período Carlovingio, pero oriental por el asunto y por el trabajo.

En la mencionada galería, en la cual se reunieron, como muestras de la *Historia del trabajo*, algunas de las más interesantes producciones de estas *artes aplicadas*, observábase bizantina arqueta que perteneció á la rica coleccion del ruso Sr. Basilewski, y que dos años ántes se habia presentado en la *Exposicion de la Union central de las Bellas-artes aplicadas á la industria.* Este objeto, compuesto de planchitas de marfil, reproduce guerreros peleando, á pié unos, y otros á caballo, y que parece se persiguen, excepto un solo personaje, que desnudo y llevando un racimo de uvas, si bien llena un compartimento de la tapa, parece pertenecer á distinto asunto. Las planchitas se ajustan en medio de fajas en que alternan, con rosetones, parejas de cabezas afrontadas. Se puede atribuir esta obra al siglo IX y á artistas de Bizancio, observándose los trajes que visten las personas, la eleccion y ejecucion de los ornatos y el dibujo de las figuras, bastante fino y correcto, y que indica con mucha exactitud el movimiento.

Cerca de la precedente habia otra caja, casi semejante á ella, no por los asuntos, sino por el desempeño del trabajo; y además una tercera, propia de la catedral de Troyes, igualmente bizantina, de tiempo algo posterior y teñida de color de púrpura.

Durante los siglos, desde el IX al XIII, ambos inclusive, los códices que se enriquecian con encuadernaciones metálicas, se adornaban casi siempre con algun fragmento de marfil, que habia pertenecido á antiguos dípticos; aunque á veces tambien estos pequeños bajo-relieves se elaboraban para el libro mismo, como sucedió con el Psalterio de Cárlos el Calvo, rey de Francia, tan sábiamente descrito por el Padre Cahier. Este manuscrito, cuyo tamaño en cuarto mide 24 centímetros por 17, fué ejecutado para Hermentruda, hácia los años 850, segun la fecha adoptada por la Arqueología moderna, y que puntualiza, mejor que lo hicieron los benedictinos monjes de la congregacion de San Mauro, la época en que se le pudo entregar á esta reina: su buen estado de conservacion es tal, que pocos volúmenes de tan lejana época habrán llegado tan bien tratados hasta la nuestra. No nos detendremos á hablar de su texto, escrito con letras de oro, ni de sus espléndidas mayúsculas y curiosas miniaturas; trataremos únicamente de su lujosa encuadernacion, cuyo principal mérito y valor pertenecen á los dos preciosos marfiles de ambas cubiertas, á pesar de que están engastados en espléndida filigrana de plata, adornada con 24 piedras preciosas; porque los restos de este género de escultura, por pequeña que sea, cuando se remontan á tan antiguos tiempos, son tan raros, que estas dos hojas de díptico ocupan ya distinguido lugar en la Historia del Arte. Segun el autor de las *Mélanges d'archéologie*, los dos marfiles de las cubiertas del Psalterio del rey Cárlos el Calvo, no son obra griega, sino trabajo ejecutado en la Baja Italia.

El sorprendente estado de conservacion de tan antiguo códice, explícase fácilmente por la costumbre existente en los siglos VIII y IX de que los libros sagrados, objetos de lujo de ornamentacion que muy rara vez se ha repetido, no se guardaban en el *scriptorium* en donde se les habia enriquecido con todas las magnificencias de la pintura y de la *chrysographia*, sino que se conservaban preciosamente en las tesorerías de las catedrales ó de los imperiales palacios; porque, realmente, cuando un escultor hábil en el trabajo del marfil, y un célebre aurífice, habian agotado todas las delicadezas de su arte en adornar exteriormente un psalterio, un ritual, una biblia ó un libro de los Santos Evangelios, estos códices adquirian tan gran valor, que solíase no querer cambiarlos ni áun por bienes inmuebles de considerable rédito; y, por lo mismo, se colocaban religiosamente entre los objetos que se consideraban inapreciables, y que se trasmitian de siglo en siglo, unos á otros, los sucesores de los soberanos, y más aún los religiosos habitantes en los ricos monasterios.

Debemos mencionar ahora, en atencion á su fecha, la plancha de marfil existente en el parisiense museo de Cluny, que hubo de esculpirse en el siglo X ó el XI; y una de las más bellas y antiguas arquetas conocidas, perteneciente á la coleccion que fué del príncipe ruso Soltykoff, y que parece trabajada durante el citado siglo X, siendo su largo 32 centímetros, su ancho 19 y su alto 10; al marfil acompañan láminas de cobre dorado, finamente grabadas. Los dibujos que adornan sus cuatro caras y cubierta, representan, entre lazos, séres animados, tales como gamos, bichas picoteadas por águilas, etc. Es objeto muy notable por su bella composicion, por el tiempo en que se

labró y por su perfecta conservacion, puesto que se halla intacto, si se exceptúan la llave, la cerradura y el asa, repuestas durante la centuria XV.

SIGLO XI.

Comenzaremos esta série con un objeto de arte mahometano, esculpido en Tánger el año de 1060, y que largo tiempo ha permanecido en nuestra nacion, es decir, hasta que le compró en Córdoba Monsieur Baur, quien le exhibió en la *Exposicion de las Bellas-artes aplicadas á la industria*, verificada el año de 1869 en París, en el palacio de los Campos Elíseos, que fué notable principalmente por la rara reunion de ejemplares orientales de la mayor magnificencia, y cuyo exquisito arte las hacía ser más preciosas que sus ricos materiales, si bien es cierto que la principal riqueza procedia de la China y del Japon, porque las antiguas obras del arte árabe escasean ahora en las colecciones europeas. El objeto á que aludimos es cilíndrica arqueta, con cubierta á manera de cúpula, y sobre ésta su asa: el ornato, en general, consiste en ataurique *(labor de hojas)* y cenefa en derredor de la parte baja de la tapa, con inscripcion cúfica, que en París se tradujo de este modo:

Il est plus beau qu'un coffret orné de pierreries, et il sert de réceptacle pour le musc, le camphre et l'ambre. Sa vue est pour moi le plus beau spectacle, il m'inspire la génerosité pour le malhereux qui viènt chez moi.

Lo cual, vertido al castellano, dice:

Es más bello que una arqueta adornada de pedrería, y sirve de receptáculo para el musgo, el alcanfor y el ámbar: su vista es para mí el más bello espectáculo, y me inspira la generosidad para el infeliz que viene á mi casa.

En la Exposicion de 1867, ántes recordada, presentaron las iglesias francesas de Orons, en Auch, y de San Trophimo, en Arlés, bellas bocinas de marfil, la primera de las cuales se cree trabajada durante el siglo de que vamos hablando.

Importante hoja de díptico de marfil esculpido forma parte de la Coleccion de Monsieur Rigollot en la antigua ciudad de Amiens, en la region meridional de Francia.

El Museo de Cluny en París posee bellísimo relicario, en forma de cofre, perteneciente á los últimos años del mismo siglo, y que procede de la abadía de Braisne, al cual se denomina *châsse de Saint Yvet:* sus caras y tapa se cubren con esculpidas planchas de marfil.

Las tabletas de esto mismo que constituyen importante parte de un Libro de Horas manuscrito, conservado en otro tiempo en la biblioteca de la Gran Cartuja de Grenoble, parecen ejecutadas hácia el fin del siglo XI, puesto que pertenecen á aquella singular escuela occidental en que el arte románico, en su decadencia, parecia empeñarse en tomar algunos elementos al Oriente bizantino. La delicadeza con que los ornatos se combinan, el considerable número de inscripciones latinas que acompañan á las figuras, y el estilo de éstas, parece indican ser su orígen de Sicilia, ó, aún mejor, de la Apulia. La decoracion de ambos entrepaños es teológica, y ofrece, segun el método prevaleciente durante la Edad-media, cierta comparacion entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. En la primera tableta, rodeada por ancha cenefa adornada de follaje, seis medallones encierran asuntos sacados de la historia del rey David: en la segunda, áun cuando los adornos que la cubren sean diferentes de los de la anterior, no dejan por eso de estar en perfecta relacion con éstos, tanto por su tamaño como por la general disposicion. Los seis medallones representan las Obras de Misericordia tales como las menciona San Mateo en el capítulo 25 de su Evangelio, observándose escrupulosamente, en la série de ellas, el órden seguido por el sagrado escritor, y copiándose de su verídico texto las palabras de las leyendas grabadas en el marfil. El escultor vistió al rey de la parábola con diversos trajes usados en tiempo del artista; anacronismo que proporciona la ventaja de manifestar la aproximativa fecha del monumento: estos ropajes se parecen notablemente á las vestiduras de los emperadores de Oriente que vivian á la sazon, es decir, á fines del indicado siglo XI, pudiéndose compararlos, principalmente, al traje de Romano IV Diógenes (1068-1071), esculpido en otra bella hoja de marfil de la Biblioteca Nacional de París. Sin embargo de existir tal coincidencia, las tabletas del Libro de Horas de la Cartuja de Grenoble fueron labradas en país latino, y este debe ser, segun indicado queda, la Apulia ó la Sicilia; porque las monedas, los mosáicos y las pinturas demuestran que en estos países los príncipes de raza normanda habian adoptado los trajes é insignias de la córte de Constantinopla.

Es verdaderamente bizantino y del siglo XI el marfil propio de la recien mencionada Biblioteca Nacional de París, en el cual Jesucristo, en pié sobre triple escabel, coloca con su diestra mano, rica corona de perlas en la cabeza del emperador Romano, y con la izquierda, otra en la de la emperatriz Eudoxia, estando ambos monarcas, tambien en pié, en ancho estrado cuyo único escalon está bordado con piedras preciosas.

SIGLO XII.

Citaremos aquí en primer lugar, aunque de pasada, la bocina de marfil perteneciente á la referida coleccion del príncipe Soltykoff, y la representacion de Cristo sobre la tierra y el mar, existente en la Biblioteca Bodleiana, marfil latino.

Cuéntanse, entre los más notables ejemplares que posee el repetido Museo de Cluny, dos tabletas, esculpidas, una y otra, por ambas caras. Ignórase su orígen: es verosímil que sean parte de la cubierta de algun códice, y, segun el catálogo del Museo, hubieron de esculpirse corriendo el siglo XII. Un lado de cada plancha está cubierto de esculturas medio borradas con intencion, y las dos representan asuntos sacados del Evangelio, á saber: la Salutacion del Arcángel San Gabriel á la Inmaculada Vírgen, el Calvario, Jesús apareciéndose á la Magdalena, el Cenáculo conteniendo á María Santísima y los Apóstoles, y en fin, Jesucristo en su trono entre los cuatro emblemas de los Evangelistas. El estilo de estas escenas puede ser anterior al siglo X, al contrario del de las esculturas que embellecen los otros dos costados, que parece posterior al XII, y representan, entre rico y elegante follaje, cuatro signos del Zodiaco, siendo el trabajo de las orlas, como el de las hojas, exquisito al par que rico.

Aún subsiste en la tesorería de la catedral de Sens, en Francia, preciosa arqueta que se dice traida de Constantinopla en el siglo XII conteniendo sagradas reliquias, y seguramente fué labrada en la capital del Imperio de Oriente durante el curso de esta centuria. Como no todas las arquetas afectan la forma del paralelipípedo, la de la ciudad francesa, de que vamos hablando, es prismática, de doce caras ó paños, y remata con cubierta de pirámide, tambien dodecaedra y truncada, siendo la altura del prisma 22 centímetros y su diámetro 31. Divídese en tres zonas; los bajo-relieves, acompañados de inscripciones griegas, recuerdan, por el estilo de sus figuras, la antigüedad greco-romana, y el marfil está pintado, predominando en él los colores de púrpura y verde.

Debemos mencionar aquí las imágenes *abrientes* que estuvieron muy en boga en los siglos XII y XIII: llámanse así ciertas estátuas ó estatuitas que se abren por medio á manera de díptico ó tríptico, dejando entónces ver su interior enriquecido con reliquias, ó decorado con esculpidas escenas. Una de las más importantes de este género, extremadamente preciosa á causa de la belleza de su trabajo, posee el Museo del Louvre en París, la cual representa á la Vírgen María teniendo en sus rodillas á su divino Hijo, sentado, bendiciendo y llevando en la mano izquierda el globo terrestre, mientras la derecha de la Santísima Madre posa sobre el muslo diestro del Niño, y la izquierda le sostiene por la parte superior del torso. Cuando la imágen está abierta, el zócalo, que es fijo, hace resalto á manera de mesa de altar, ante gran retablo de hojas como tríptico: en tal estado, los tres compartimentos del marfil dejan ver una série de bajo-relieves que comienza por la izquierda del espectador. La imágen abriente del Museo del Louvre tiene 45 centímetros de altura, y debia, no posarse, sino colgarse, como lo patentiza el gancho fijado tras el respaldo de la silla de la estátua.

SIGLO XIII.

Otra de las más bellas conocidas, pertenece á la coleccion Soltykoff y fué elaborada á mediados del siglo XIII: compónese de tableta central y de otras dos colaterales formando como hojas de ventana, y los asuntos se dividen en tres zonas decoradas de rica arquería con muy delicadas columnillas.

El más bello tríptico bizantino de marfil de que tenemos noticia, se encuentra en la numerosa coleccion de marfiles custodiada en la Biblioteca Nacional de París, en el cual se figuran Jesucristo, la Vírgen, los ángeles, los apóstoles, y santos bizantinos acompañados por Santa Elena emperatriz y por el emperador Constantino el Grande. La largura de los cuerpos, la delicadeza de las facciones, la sencillez de los trajes, la amplitud de los pliegues, la finura de los ornatos, parecen indicar los últimos años del siglo XIII y la aurora del XIV, en que la gracia prevaleció sobre la nobleza, y sobre la majestad la elegancia.

En la centuria de que tratamos son tambien dignos de recordarse el guerrero pedestre con una serpiente dentro de

un círculo, de la coleccion de Soltykoff, y la caja de espejo procedente de la Real abadía de San Dionisio, cerca de París.

SIGLO XIV.

De entre las numorosas obras del siglo XIV, que es la bella época de la escultura en marfil, entresacamos algunos ejemplares, y en seguida los citamos sumariamente por no alargar demasiado esta enumeracion.

De la coleccion del príncipe Soltykoff, en París, un estilo de escribir, un polyptico, un báculo episcopal y una Vírgen; del Museo de Cluny, otra caja de espejo y otro estilo, y de la Biblioteca de Rouen un importante Díptico.

SIGLO XV.

El arte del marfilista, como otras artes, pasó en la Edad-media por tres diferentes fases, fáciles de demostrar, y que tienen cierta relacion con la condicion humana, la cual nace en debilidad, crece y se desarrolla llena de fuerza, vigor y belleza, y por último decae y muere en su decrepitud. Así la pequeña escultura en marfil sigue la marcha ascendente y descendente: inseguros son sus primeros pasos, revelando marcada inexperiencia; desarróllase plenamente, manifestando el talento de sus escultores durante los siglos XIII y XIV; y finalmente, la decadencia comienza y se consuma en el XV, último de aquel admirable período. Innumerables son las pruebas de este aserto; pero no podemos detenernos á expresarlas ni áun compendiosamente.

De los ejemplares de esta centuria citaremos primeramente el espejo de marfil, de la inestimable coleccion de Monsieur Sauvageot, existente en París, en cuyo Museo del Louvre está señalado con el número 273; es un trozo cuadrado de marfil esculpido, de 2 centímetros de grueso y sobre 12 de diámetro, que uniéndose por medio de una bisagra á otra parte del mismo tamaño, aunque ménos ornamentada, formaba una especie de caja chata, que se abria como las valvas de un molusco, y encerraba un espejo de metálica chapa, porque al principio del siglo XV los venecianos no habian inventado aún el arte de azogar el vidrio; y los personajes representados en el pequeño bajo-relieve demuestran, por ciertos detalles del traje, que la obra del escultor se remonta al reinado de Cárlos V de Francia (1364-1380). Dos de estos personajes juegan, segun parece, al ajedrez, ambos sentados; tras el hombre, un criado, en pié, tiene en las manos un halcon, al par que detrás de la mujer, una criada, tambien de pié, empuña con la diestra una argolla, ó más bien corona, si juzgamos por su tamaño; siendo acaso esta diadema y el halcon las apuestas del juego ó de la partida. No está él armado, y viste capuz, al par que ella tocas, y traje sin cinturon. Los criados miran al juego con mucho interés, segun parece. Cuatro animales quiméricos exornan los ángulos de esta ebúrnea valva, haciendo recordar la fiera de que la leyenda provenzal refiere haber librado Santa Marta á Tarascon, ciudad de Francia; fiera á que por este hecho se impuso el nombre de Tarasca. El admirable dibujo de esta esculturita, á pesar de la ordinaria rigidez del arte en su época, abunda en gracia y naturalidad; haciendo, en cierto modo, presentir la venida del desarrollo del bello estilo artístico que se apellida del Renacimiento.

El Museo de Pesth, fundado en 1802 por Francis Szechienyi, donando á la ciudad su biblioteca y su bella coleccion de monedas de bronce, plata y oro, aumentado por las liberalidades de muchos naturales de aquel húngaro reino, notablemente por las del arzobispo de Erlau, Ladislas Pyrker, y del profesor Piller, consta de colecciones de Historia Natural, de biblioteca con 120.000 volúmenes, de galerías de antigüedades, esculturas, pinturas y curiosidades de diversos géneros; allí, entre otros recuerdos históricos, se nota una silla de montar, chapeada de marfil y esculpida, que se afirma haber pertenecido al emperador Segismundo el Pródigo (1411-1438); y seguramente se ha usado, á pesar de su poca comodidad, que nos recuerda la almohada egipcia de que arriba hemos tratado, puesto que los nielados dibujos de esta silla están casi completamente borrados por el roce del jinete.

Concluiremos de hablar de la Edad-media enumerando los dos siguientes ejemplares del siglo XV:

Tableta para escribir, existente en el Museo de Cluny.

Tryptico de estilo gótico inglés, alto de 24 centímetros por 21 de anchura, perteneciente á la coleccion de Soltykoff.

EDAD MODERNA.

La pequeña escultura del marfilista, al finalizar la Edad-media, sufrió la misma modificacion que otras artes del diseño, y que por haberse tratado á la sazon de hacer revivir las de la Antigüedad, se denomina el Renacimiento: cuando principiaba esta nueva fase artística se copió preferentemente la ornamentacion de la época de la decadencia del Imperio Romano, al par que su arquitectura, por lo cual predominó en el estilo así iniciado la menudencia, la multiplicidad y el ornato que se dice *grutesco*, por haberse encontrado primeramente en las excavaciones que en Roma se hicieron por entónces, y que consiste en la representacion de séres que participan, en el mismo sujeto, de los reinos animal y vegetal, terminando en follajes los animales, y al contrario los vegetales. Este primer gusto del período del Renacimiento, que en España, por haber estado en gran valimiento entre nuestros plateros, apellidamos *plateresco*, fué tambien practicado por los marfilistas contemporáneos, á los cuales, como á los plateros, les convenia la minuciosidad para lucir su diligencia en materiales que tanto á ello se prestaban.

Son renombrados los siguientes objetos del siglo xvi, por el mérito de su escultura:

Polvorin de caza, de la coleccion del príncipe Soltykoff.

Mangos de cuchillos, pertenecientes al Sr. C. Becker, de Francfort.

Peines de Monsieur Sauvageot, en París.

Cubierto de mesa, perteneciente á M. Bach, alguna de cuyas piezas es hechura del siglo xvii.

En la tesorería de Estado conserva el imperio ruso una silla, que, segun la tradicion, le enviaron de Grecia, como regalo, al gran duque Iwan IV (1533-1584), con motivo de su matrimonio con Sofía Paleologa, y está colocada entre las sillas de honor reservadas á los grandes duques en las solemnidades exteriores, y sobre todo, en las ceremonias religiosas. El antiguo registro de aquel tesoro la describe de esta manera: «Gran silla de marfil con pomas de plata, facetas doradas; la parte inferior adornada con seis leones de cobre dorado; la superior con terciopelo turco de campo de plata sembrado de flores de oro, seda verde forrada de terciopelo liso de color de escarlata, seis borlas de seda encarnada con oro, y las costuras cubiertas de damasco con perlas.»—En 1642, habiéndose roto ó hendido el marfil en diferentes parajes, fué trasportada la silla á la sala de los operarios, y de allí al palacio del Arsenal. En los registros de éste, pertenecientes á los años 1687, 1701 y 1711, se lee esta otra descripcion: «Silla de marfil en la cual están esculpidos hombres, animales, águilas de dos cabezas coronadas, otros pájaros y hojas. El sitial y el respaldo están cubiertos de damasco escarlata; al rededor del asiento y del respaldar está una cinta de damasco de oro; sobre los escalones ó gradas hay dos grapas de hierro; y por debajo seis pomas del mismo metal plateado. Esta silla ha sido tasada por los maestros Petruchka y Semka Chechunin, en 2.500 rublos de plata.»—El valor del rublo de plata ha variado entre el de cuatro y cinco pesetas. En esta época las esculturas de tan importante objeto sufrieron diferentes alteraciones: anteriormente todas ellas representaban escenas relativas á la fábula de Orfeo; y entónces fueron reemplazadas muchas de estas historias, con representaciones de modernas batallas, hombres en traje aleman, y asediada ciudad circuida de cañones.—Adorna el respaldo, imperial águila de dos cabezas, dentro de exagonal marco con flores esculpidas; los brazos de la silla se embellecen tambien con águilas; y en las láminas inferiores se ven todavía mitológicos asuntos, tales como Cupido, Leda, y Saturno devorando á sus propios hijos.

Despues del breve período del Renacimiento, el arte del marfilista escultor casi ha quedado reducido en Europa á ejecutar obrillas de escasa importancia, como puños de bastones, mangos de cuchillos y estatuitas del género industrial; cediendo, en cierto modo, á la China la palma en los trabajos esculturales de tan preciada materia. Hay, sin embargo, algunas honrosas excepciones, de las cuales referiremos las que siguen.

El Museo del Louvre posee dos cuchillos iguales y otros algo diferentes, con mango de marfil esculpido, representando alada mujer, cuyo cuerpo se prolonga enroscándose y cubierto de perlas y hojas: los mangos fueron labrados hácia el principio del reinado de Luis XIII de Francia (1610-1643), é ingresaron en el citado Museo de París con la coleccion de M. Sauvageot, de la cual constituian parte. No será ocioso recordar aquí que los cuchilleros elabora-

dores de mangos eran distintos de los operarios meros cuchilleros, que fabricaban las hojas; aquéllos hacian otras obras de tabletería de marfil, y gozaban de ciertos privilegios; como, por ejemplo, el de hacer los peines de este material.

En nuestros dias Monsieur Simart ha renovado el trabajo verdaderamente artístico, ejecutando para el duque de Luynes una estátua de la diosa Minerva, cuyas carnes son de marfil.

En la Exposicion de bellas artes celebrada en París el año de 1851, presentó Monsieur Lautz una copa de marfil, que recibió del periódico titulado *Magasin Pittoresque* el elogio que á continuacion traducimos:—«Esta copa es una verdadera obra maestra, tal como las ejecutaban los laboriosos artistas de otros tiempos, cortando, desbastando, esbozando, terminando, todo haciéndolo ellos mismos, orgullosos y felices cuando al cabo de dos ó tres años de asíduo trabajo, producian, en fin, el importante ejemplar que les conferia el magisterio. El asunto representado en esta delicada obra es un combate de Carlo-Magno contra los sajones: es una reminiscencia de un cuadro de Offenbach, una verdadera batalla de gigantes!... Allí se matan, aullan y desgarran; el medio de la composicion, donde un grupo de guerreros disputa una bandera, es notablemente fogoso; las fisonomías son variadas y expresivas, los detalles preciosamente acabados y de una verdad histórica. Los caballos son de bello carácter y de buen movimiento, los grandes perros, de pelaje largo y rizoso, muerden bien y son ardientes en la presa; muchas figuras se alzan sobre otras; la primera, de alto relieve, con mucha limpieza y sin embargo sin sequedad, siendo otra notable por la elegancia del dibujo y por el vigor de la actitud, la del jóven con la cabeza descubierta que tiene en la mano una honda. Lautz es un expositor francés que trabaja en París, á donde ha venido á perfeccionarse con el habitual contacto de esta civilizacion fina, espiritual y severa áun para las menores faltas contra la delicadeza y el buen gusto.»

II.

El Museo Arqueológico Nacional de Madrid posee, entre otros objetos de marfil, los siguientes esculpidos:

ANTIGÜEDAD.

Arqueta hecha con despojos de otras, viéndose en ella planchuelas con inscripciones arábigas en relieve, y en otras mayores algunos apóstoles, que por el estilo semejante al de las figuras que adornan los costados de la caja de reliquias existente en la Cámara Santa de Oviedo, cree el que esto escribe pertenecen estas esculturas á la misma época; es decir, al periodo anterior á la invasion de los moros en España.

SIGLO XI.

Crucifijo labrado para el rey de Castilla Fernando I y su esposa Doña Sancha, reina propietaria de Leon, como lo manifiesta la leyenda de relieve al pié de la cruz, diciendo: *Fredinandus Rex. Sancia Regina.* Acerca de este importante ejemplar hemos publicado extensa monografía en la presente obra, y á ella remitimos á nuestros lectores.

SIGLO XII.

Arqueta con figuras grabadas, cuya altura es 18 centímetros y su largo 16.

SIGLO XIV.

Idem de madera con esculturas de marfil que representan pasajes de la vida de San Jorge en el cuerpo de la caja, y asuntos del Antiguo Testamento en la tapa.

Hoja de díptico dividida en dos partes: en la primera, Jesucristo sentado apoya sus piés en la santa ciudad de

Jerusalen, acompañado de dos figuras orantes á sus costados, y otras dos que en el fondo llevan los atributos de la Pasion. En la segunda resucita el Redentor entre dos ángeles colocados sobre el sepulcro, mientras al pié de éste duermen dos soldados. Ambas partes rematan en doseletes, y están en perfecto estado de conservacion. Las dimensiones de la plancha son 17 centímetros por 9.

Díptico con escenas de la Pasion, bajo doseletes de arquería. La primera es la entrada del Salvador en Jerusalen; la segunda el Divino Maestro lavando los piés á los apóstoles; la tercera la Cena; la cuarta la Oracion del Huerto; la quinta el Prendimiento, y la sexta el Calvario. Las dos hojas del díptico se cierran por medio de bisagras de plata. Es de bella ejecucion, especialmente en los paños, y está muy bien conservado. Es cuadrado, teniendo su diámetro 23 centímetros.

SIGLO XV.

Estátua de María Santísima en pié con el Niño Jesús en los brazos. Su altura es de 39 centímetros, y su base 15.

Hoja de díptico figurando en relieve la Adoracion de los tres santos Reyes al Niño Dios, bajo florenzado arco. Altura, 11 centímetros.

Dos figuritas, detalle de ornamentacion.

Grupo con figuras, tambien de ornato.

Otro grupo, pero de irracionales, adorno de arqueta ú otro mueble.

Cuchara con seis cocodrilos esculpidos en el mango, largo de 25 centímetros.

SIGLO XVI.

Grupito compuesto de la Santísima Madre con su divino Hijo y un querubin. Su altura es de 5 centímetros.

Bajo-relieve en que la Reina del Cielo se ve rodeada de ángeles. Alto, 18 centímetros por 12 de ancho.

Cristo enclavado en cruz de ébano. Altura total, 50 centímetros; anchura, 33.

Estatuita de una Santa, alto de 6 centímetros.

Medallon elíptico con busto femenil en bajo-relieve: obra de esmerada ejecucion y buen gusto. Su largo 7 centímetros.

SIGLO XVII.

Estátua de San Juan sobre un capitel jónico: es de gusto italiano y de 31 centímetros de alto.

Otra de la Purísima Concepcion, plantada sobre octógono pedestal.

Águila de bulto redondo desplegando sus alas, en pedestal de ébano y concha. Alto de 11 centímetros.

SIGLO XVIII.

Grupo que representa la caida de los ángeles malos. Está en el centro el arcángel San Miguel con espada en mano y rodeado de ángeles buenos que le ayudan en su empresa contra Luzbel y los suyos: las figuritas son numerosísimas, y todo el grupo es un solo trozo de marfil. En separada pieza colocada sobre la anterior, se ve la Santísima Trinidad, y en otra, en el sitio inferior, Adan y Eva y el ángel que los expulsa del Paraíso Terrenal. Inclúyense las esculturas en guarnicion de plata y de dorado bronce, siendo de filigrana parte de ella y toda de gusto barroco. La altura total de este triple objeto, es de 40 centímetros.

Jesús atormentado. El Redentor, desnudo el medio cuerpo y maniatado, tiene ya la corona de espinas, y un judío le abraza con expresion mofadora. La altura de este cuadro de relieve es 11 centímetros, y el ancho 8.

Estátua de San José con el Niño Dios, que parece de escultor francés, y cuya altura es 47 centímetros.

El Nacimiento del Salvador: bajo-relieve de 5 centímetros por 4.

Seis bajo-relieves. Tres de ellos representan á Europa, Asia y Africa con sus característicos atributos; el cuarto á Andrómeda libertada del mónstruo por Perséo, y los dos restantes á Vénus y Cupido. Su alto es 31 centímetros.

ASIA.

Arquita china ó joyero bien tallado, representando paisaje y escenas de costumbres: en la tapa se ve á Lao-Tsen montado en un toro. Los goznes, cerradura y llaves son de plata; su largo 31 centímetros, su ancho 12, y su alto 11.

Barco de rio. Tiene la popa su inscripcion china, cuya traduccion es: *Que el viento favorable nos ayude y acompañe;* y otra en la bandera, que significa: *Tutor del príncipe heredero y presidente del Consejo de los ritos.* Fué remitido desde Manila por el botánico D. Juan Cuéllar, el año 1788, en el navío *Rey Cárlos*, al Gabinete de Historia Natural de Madrid. Largo, 96 centímetros.

Otro idem, delicadamente trabajado. Lleva en la popa las armas de España; en cada banda tres marineros; en la proa un grupo de músicos tocando instrumentos chinos; otras figuras encierra el adornado interior de la nave. Su altura 20 centímetros, y su longitud 50.

Piezas de juego de ajedrez, de figuras humanas: obra chinesca.

Sello de antiguo carácter chino, en que un dragon sirve de mango. Dimensiones, 3 centímetros por 2.

Alfiler japonés que representa dos figuras de hombre y mujer bajo algo de ramaje. Largura, 47 centímetros; anchura, 33.

Busto de niño con extraño tocado y sobre un perro. Altura, 5 centímetros y 5 milímetros.

Estatuita de mujer tocando la flauta, con alto peinado adornado de flores, vestido blanco sobre el cual lleva túnica de color de rosa y cinturon azul: de éste cuelgan dos cordones de oro con borlas de lo mismo. A los piés tiene un perro y un canastillo con fruta. Altura, 10 centímetros.

Otra igual á la precedente, excepto en el tamaño, que es 7 centímetros.

Otra estatuita de mujer. Tiene el pelo trenzado y caido por igual á la espalda; adornos extraños, con pájaros en la mano derecha, y en la izquierda el abanico. Alto, 10 centímetros.

Otra idem de nodriza con niño en brazos. Viste traje de mestiza de Filipinas, y pañuelo en la cabeza, dejando ver la parte de su cabellera. Altura, 6 centímetros y 8 milímetros.

ÁFRICA.

Idolo de marfil, procedente de las costas del Golfo de Guinéa. Alto de 8 centímetros.

Bocina ó cuerno de caza, que es un colmillo de elefante africano, todo esculpido, teniendo entre sus adornos los blasones de Portugal. Parece proceder de las posesiones portuguesas de África, y su largura es 61 centímetros.

Otra bocina de la misma procedencia é igual en la materia que la anterior; pero mucho ménos adornada, no viéndose en ella más que la figura de un cocodrilo. Su largo 62 centímetros.

AMÉRICA.

Amuleto figurando un hombre y un caimán. Longitud, 12 centímetros.

Idem igual al precedente en materia y forma.

Esculturas elaboradas por los esquimales del Labrador. Representan un hombre apuntando con su fusil al zenit: otro armado de chuzo, y tres cuadrúpedos de distinta clase. Su tamaño varía desde 2 hasta 6 centímetros.

III.

No hemos querido mencionar hasta ahora, con propósito de hacerlo aquí detenidamente, un templetito delicadamente esculpido, y una elegante estatuita de la Vírgen plantada enmedio de él, ambos pertenecientes al bello estilo del Renacimiento; y, segun parece, labrados por aventajado escultor marfilista, con maestría y gracia; los cuales se custodian en el mismo Museo Arqueológico Nacional.

El templete, de cuadrilonga planta, consta de cuatro sostenes angulares; cubierta plana que sobre ellos carga, y remate á manera de chapitel.

Los sostenes comienzan á elevarse á manera de pedestales cuadrangulares; continúan despues como pilastras hasta la mitad de su altura, y terminan en forma de abalaustradas columnas. Los pedestales y pilastras presentan, en sus vaciadas caras, grotesco adorno con mascarones y follaje; en la parte superior de los pedestales se realzan tréboles, y en los ángulos de las pilastras, columnillas funiculares. Exórnase, el abalaustrado fuste, con hojas abajo, y más arriba filetes espirales cargados de pomitas; el capitel con volutas en los ángulos, y un querubin en cada lado de los capiteles.

De cada columna arranca pilastriforme macizo, decorado con dos ornamentales arcos sobre funiculares columnillas, incluyendo igual número de niños desnudos: han desaparecido los remates que de los macizos se alzaban.

Estos cuerpos pilastriformes apoyan lateralmente cuatro dinteles cobijados por frontones de segmento de círculo, cuyos tímpanos llenan estrías como de marítimas conchas ó valvas, y medallones circunscribiendo bustos, y soportados por alados y desnudos génios ó ángeles. Corre, por los trasdoses de los frontones, minucioso ornato consistente en follajes y grutescas bichas, á modo de sirenas, con colas de retorcidas hojas y rematando en pomposos grumos.

El chapitel se compone de abalaustrada columna ó estípite erigida en el centro, y cuatro arbotantes que arrancan de los ángulos; sosteniendo, ella y éstos, hueca esfera perforada con fólias: los arbotantes ó botareles son de líneas curvas conopiales, y se enriquecen con frondarios y crestería cairelada.

La estátua de la Santísima Vírgen, colocada en el centro del templete, está en pié teniendo al Niño Jesús sentado en su mano izquierda, mientras con la derecha le sostiene para evitar que se caiga, poniéndola sobre su divino vientre. Cristo tiene en la izquierda el globo terráqueo; y carece su figura, por habérsele roto, de la cabeza y mano derecha.

La altura de la estatuita es 17 centímetros, y la del templete 53, incluyéndose en esta medida el pedestal ó zócalo.

Muy difícil nos parece decidir á qué nacion debió pertenecer el artista creador del templete de que tratamos.

No hubo de ser de los que por aquella época florecieron en nuestra península, puesto que su carácter artístico difiere del que entre nosotros inició el renombrado Alonso Berruguete en grandes obras, y que tan magistralmente ejecutó y enseñó en las de menores dimensiones el platero preceptista Juan de Arfe y Villafañe: nunca, por ejemplo, éstos ni sus discípulos hubieran dejado de separar, por medio del astrágalo, el fuste del capitel; ya fuese éste copiado de los cinco órdenes greco-romanos con la escrupulosidad con que lo ejecutaba Arfe, ya fuera exornado con querubines y contrapostas segun acostumbraba verificarlo Berruguete.

Hay cierta analogía en el típico sello entre nuestro mueblecito y la casa del rey Francisco I de Francia, trasportada de Moret en la selva de Fontainebleau, y conservada en los Campos Elíseos de París; y es tal, que casi nos inclina á creer que sería francés el autor de la linda obrita de marfil; contribuyendo tambien á impelernos á tal opinion las reminiscencias de estilo ojival que ella nos presenta en sus descritos arbotantes, en sus frondarios, y en sus fólias de tracería.

Traslúcese allí, empero, la gracia y elegancia del italiano cincel en lo que es imitado del arte antiguo, así como algo bastarda manera en los detalles del estilo apuntado; manera que fué general en Italia, por no comprender completamente, ó por serle poco simpático á sus naturales el arte llamado gótico. Estas razones, reforzadas con la de que aquella península surtia, más abundantemente que otros pueblos, á la Europa, de objetos esculturales de marfil, nos hacen juzgar más probable haber sido italiano el artista autor del mueble referido, en los primeros años de la época del Renacimiento en su país, es decir, hácia fines del siglo XV; dando de esto claro testimonio los mencionados resabios del gusto florido que precedió al denominado entre nosotros plateresco.

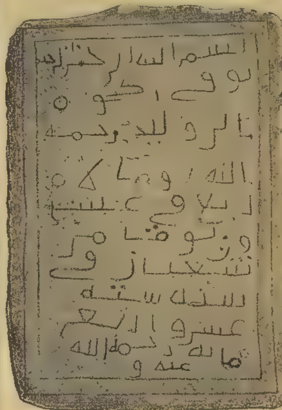
XIV



Parte anterior — XIX.



II





XIX — Costado de la izquierda.



XIX — Parte posterior



XIX — Costado de la derecha

Nota: La numeracion de estas lápidas corresponde al orden establecido en la Monografia

Lámina II

Lit de J M

LÁPIDAS ARÁBIGAS DEL

Arqueologico

LÁPIDAS ARÁBIGAS

EXISTENTES

EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

Y

EN LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA;

POR

DON RODRIGO AMADOR DE LOS RIOS,

DOCTOR EN FILOSOFÍA Y LETRAS, LICENCIADO EN DERECHO, INDIVIDUO DEL CUERPO FACULTATIVO DE BIBLIOTECARIOS, ARCHIVEROS Y ANTICUARIOS, DE LA ECONÓMICA CORDOBESA DE AMIGOS DEL PAÍS, ETC.

I.



REFLEJANDO el espíritu que anima é impulsa á la grey mahometana en todos los momentos de su vida, ofrece siempre, así á los ojos del historiador como á los del arqueólogo, y muy especialmente en nuestra España, dilatado y fructuoso campo para la investigacion y para el estudio, la no por todos reconocida cultura de aquel pueblo, que tan profundas huellas dejó vinculadas en Iberia, trás ocho siglos de dominacion y señorío. Ya al estudiar el *Leon de bronce, encontrado en tierra de Palencia*, los *Mosáicos, Aliceres y Azulejos árabes* y *mudejares*, la *Lámpara de Mohámmad III de Granada*, la *Puerta descubierta en el Salon de las dos Hermanas de la Alhambra*, y las *Inscripciones árabes de Sevilla*, trabajos todos ellos conocidos de los lectores del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES (1), procuramos presentar el espectáculo de aquella cultura, ora en los más gloriosos dias del Califato Cordobés, que ilustran los reinados de Abd-er-Rahman III y de Al-Hakem II; ora en los no ménos esplendorosos, si bien más breves, de los descendientes de Abú-Abdil-láh Mohámmad I, *Al-Gálib-bil-láh:* y ora, finalmente, pretendimos manifestar su eficacia, áun en los mismos dominios de la Cruz, reconociendo en el *estilo mudejár* su tradicional recuerdo, que vive y que se impone en la doble esfera del arte y de la industria, durante largo tiempo.

Ministerio es de la historia, si ha de lograr los altos y trascendentales fines llamada á realizar en la edad presente, levantándose á la contemplacion severa y reposada de la ciencia, el demandar sus enseñanzas á los monumentos aptos en algun modo para contribuir al cumplimiento de aquellos fines, con el esclarecimiento de la verdad, dando

(1) Tomos V, VI, II, III y IV.

razon exacta de la especial naturaleza de cada una de las razas, en que la humanidad se encuentra dividida, y de los privativos caractéres con que se ostenta en los varios períodos históricos de su existencia. Por esta causa, pues, si hemos de aspirar al total conocimiento de la cultura española; si hemos de formular nuestra nacional historia, dentro de las condiciones de la ciencia, no podemos consentir que, humillados por el olvido de otras edades, continúen condenados á perpétuo silencio los monumentos, cuando brinda su desinteresado testimonio copioso y abastado caudal de importantes noticias, que sólo es dado revelar á ellos, con la eficacia y la elocuencia apetecibles. No en balde, con el afan, noble y levantado, que debe presidir en toda suerte de investigaciones históricas, son interrogados por los doctos los monumentos de la Era romana en nuestro suelo: ellos descubren cada dia nuevos horizontes y ponen en todos sentidos de relieve la cultura española en tan remotos siglos conseguida; pero mientras obtienen particular predileccion estos estudios, no sólo en la edad presente, sino desde antiguos tiempos, merced á la influencia ejercida en todas las esferas por el Renacimiento; mientras son con verdadero anhelo buscados los monumentos epigráficos de la época clásica, ya porque en ellos se halla frecuente correctivo á los errores históricos, ya porque dan á conocer algun acontecimiento desconocido ú olvidado para la historia, ó señalan la existencia de un pueblo, cuya memoria borró el trascurso de los tiempos; mientras con incesante solicitud se procura investigar cuanto puede coadyuvar en España al esclarecimiento del notable período de la dominacion cesárea,—menospreciados, destruidos ó mirados con no dudosa ojeriza los epígrafes arábigos, si merecieron alguna vez ser consignados en los libros de los doctos de las XVI.ª y XVII.ª centúrias, fuéronlo sólo para deducir de ellos no la enseñanza con que brindaban, sino interesables consecuencias, que deponian en verdad, bien tristemente respecto de la cultura mahometana.

Prueba de esta verdad nos ofrecen así el erudito Ambrosio de Morales como el docto autor de las *Antigüedades de Sevilla.* Al mismo tiempo que el primero coleccionaba y daba á la pública luz multitud de monumentos epigráficos de la época romana, haciendo caso omiso de los de la no ménos interesante arábiga, Rodrigo Caro, encariñado sin duda con las excelencias del mundo antiguo, al dar noticia de las inscripciones árabes existentes en Sevilla, no vacilaba en escribir: «Hasta aquí á visto el Lector las reliquias de la antigüedad Romana, y no me »pareció digno de omitir (dice), lo que nos ha quedado de tiempo de los Arabes, que posseyeron esta ciudad más de »quinientos años (desdicha—añade—que borró, y acabó todo su mayor, y mas antiguo esplendor, *por la infinita »barbaridad desta gente)* que aun en las memorias, que mas se consideran para escrivirlas, como son las piedras, »*se muestra lo poco que alcançan de las Artes y ciencia del bien dezir*» (1). Ya ántes de ahora manifestamos que no debia extrañarse tal juicio por parte del cantor de Itálica, «respecto (decíamos) de *las Artes y ciencia del bien dezir* »de los islamitas, si se considera que, ayuno de todo conocimiento gramatical de la lengua arábiga, tuvo sólo á su »disposicion para formar concepto de ellas, las peregrinas traducciones que de las *piedras árabes* le facilitaron el »maronita Sergio y el berberisco Juan Bautista» (2).

Prescindiendo, no obstante, de la injusticia con que Rodrigo Caro procedia al motejar, en la forma expuesta, la cultura mahometana, por lo que á sus monumentos epigráficos se refiere, ¿puede hoy, acaso, suponerse, en vista de la predileccion con que los eruditos se consagran á la epigrafía romana, que ofrezca ésta mayor interés que la arábiga para las investigaciones de la historia? Fácilmente se alcanzará á nuestros discretos lectores, conocida la índole especial de los monumentos musulmanes, que la epigrafía arábiga, brinda á los estudiosos nuevos y más dilatados horizontes que la romana, con tanta más razon, cuanto que fueron para aquel pueblo las inscripciones, empleadas en toda suerte de producciones artísticas, verdadero y natural motivo de ornamentacion; y en tal supuesto, ya en los muros de sus edificios y en lápidas conmemorativas; ya en lápidas sepulcrales y en muchos de los miembros de sus fábricas arquitectónicas, se hallan con frecuencia testimonios irrecusables, no extraños ciertamente á los fines de la historia, y que deponen con singular elocuencia respecto de la importancia de los monumentos epigráficos á la época muslime relativos.

Dadas así la naturaleza de la grey musulmana, como su sistema de dominacion, no será fácil encontrar entre ellos los que señalen y acrediten sus vías militares, ni determinen la jurisdiccion de sus Conventos Jurídicos y sus Colonias; tampoco habrá de ser cumplidero hallar inscripciones votivas, con otras sus análogas; mas no podrá ser por

(1) Cap. XXIII, fól. 42 vuelto.
(2) *Inscripciones árabes de Sevilla*, págs. 53 y 54.—Los lectores que lo desearen, pueden servirse ver las traducciones aludidas, tales cual sin recelo las dió á conocer Caro, en las págs. 48 á 52 de nuestras ya citadas *Inscripciones.*



Nota: La numeración de estas lápidas corresponde al orden establecido en la Monografía

Contreras dibº Litº — Lámina I. — Lit de J M Mateu Cº de Fe

LÁPIDAS ARÁBIGAS DEL
Museo Arqueológico Nacional

nadie negado que ofrecen á la contínua noticias de construcciones y acontecimientos memorables. Si el menosprecio ha nacido, entre los conocedores de la lengua arábiga, de la profusion con que se hallan empleadas en los monumentos, de la especie á que aludimos, las fórmulas y frases religiosas,—preciso es no perder de vista que fué ésta, costumbre general, en aquel pueblo arraigada; pero que no influye á la verdad con exclusiva decision respecto de la importancia de los hechos revelados en sus epígrafes, sirviendo por el contrario para determinar, en forma ineludible, el carácter distintivo y dominante de la cultura mahometana. Cuando recorremos la interesante série de inscripciones latinas recogidas por el docto Hübner en su reciente y notabilísima obra; cuando reparamos todos los trabajos epigráficos realizados en nuestra patria y fuera de ella, en órden al mundo clásico,—no comprendemos cómo hayan permanecido hasta ahora en tan lamentable olvido los monumentos epigráficos de la época islamítica, cuando más confusa, más desconocida y más interesante es á todas luces, por lo que al pueblo verdaderamente español concierne, la historia de la dominacion musulmana en nuestro suelo, y más indispensable era para penetrar en la oscuridad que la envuelve, el auxilio de aquella suerte de monumentos, llamados por naturaleza á esclarecerla y á ilustrarla. Y no es, ciertamente, porque en todas las lápidas romanas sean de interés histórico las inscripciones que conservan; no porque la mayor parte de los nombres contenidos en sus epígrafes sean conocidos, y dejen en su mayoría de ser sepulcrales como las arábigas,—sino porque establecidos de antiguo estos estudios, que han prestado poderosísimo concurso á los adelantos y progresos de la ciencia histórica en nuestros dias,—merecieron de los eruditos singular preferencia, que reconocia por base la predileccion de las enseñanzas clásicas y el abandono de la lengua árabiga, de tan alta significacion en España.

Castillo y Mármol en la XVI.ª centúria; Lozano en el pasado siglo; Conde, Gayangos y el malogrado Lafuente y Alcántara (D. E.) en el actual, con la traduccion de las inscripciones árabes de la Alhambra de Granada, algunas de Córdoba, y otras de diversos lugares de la Península (1), procuraron respectivamente despertar el amor á este linage de estudios, comprendiendo su verdadera importancia: inspirados nosotros en su ejemplo, no aspiramos á emularlos, sino á seguir el camino trazado por ellos, ensayando la traduccion de las LÁPIDAS ARÁBIGAS, EXISTENTES EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL Y EN LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA.

Escaso es por desgracia su número en ambos Establecimientos, fenómeno realmente extraño en el suelo en que se desarrolló y subió á nunca igual altura la cultura sarracena: testimonios irrecusables, monumentos vivos cuya veracidad no es lícito poner en duda, por su labra, por la diversa forma de los caractéres, tanto cúficos como africanos, y por el esmero de la talla, ponen de manifiesto las vicisitudes de aquella cultura, sin recurrir á las inscripciones en ellas contenidas: no en otro sentido ofrecen interés este linaje de monumentos, fuera del general y referente á las costumbres del pueblo musulman, tan dignas de la atencion de nuestros escritores. Sensible es, en consecuencia, que no haya sido aún dado el formar en el *Museo Arqueológico*, cual ardientemente anhelamos, un Salon especial, consagrado á la historia de la epigrafía arábigo-española, reuniendo y clasificando convenientemente los monumentos de las varias épocas y regiones de la España árabe, utilizados hoy en posteriores construcciones, donde todavía se muestran, cual acontece en la imperial Toledo (2), ó perdidos y sepultados en los cimientos de los nuevos edificios. Fácil sería, con efecto, la empresa, si en ella fijáran su atencion los hombres doctos que se hallan al frente de aquel importante Establecimiento, y á quienes excitamos desde este sitio, pues derramadas por todas partes las lápidas mahometanas, ó se aplican á los usos á que muestran más fácil acomodo, ó se destruyen sin piedad por los ignorantes, ó por lo ménos, se hacen desaparecer bajo espesas capas de cal, segun sucede en la *Iglesia del Salvador* de Sevilla, donde en tan lastimoso estado hemos visto, en las habitaciones del campanero, la

(1) Fuera de Castillo, intérprete de Felipe II, encargado de la traduccion de las inscripciones árabes de la Alhambra, trabajo que ha servido de base á los estudios de los modernos epigrafistas, desde Lozano hasta Dernburg, Gayangos y Lafuente,—así Conde como Gayangos, han publicado en varias partes traducciones de ciertas lápidas y edificios, sin coleccionarlas.—Mármol, en su *Rebelion de los Moriscos*, insertó las de algunos de los amires Nasseritas; Conde tradujo y publicó tambien otras en su *Historia de la dominacion de los árabes en España*, y la del capitel, procedente de Segovia, donado en 1868 al Museo Arqueológico Nacional por el Obispo y Cabildo de aquella diócesis, á cuya interpretacion dió Gomez de Somorrostro cabida en su obra *El acueducto y otras antigüedades de Segovia*.—Gayangos, así en el *Memorial Histórico Español*, como en el *Siglo Pintoresco*, dió á conocer algunas inscripciones árabes de Sevilla, Córdoba, Toledo, Almería y Múrcia; ninguno de ellos, excepto D. Emilio Lafuente y Alcántara, en sus *Inscripciones árabes de Granada*, se propuso coleccionar las indicadas traducciones, para dar á conocer en un solo libro todas las existentes en nuestro suelo. Estos estudios parciales, como decimos en el texto, nos han servido de norte en los trabajos que con aquel fin tenemos realizados por órden del Gobierno de S. M., y sólo aguardan la ocasion oportuna para ver la luz pública.

(2) Recordamos al efecto las dos lápidas sepulcrales que se advierten sirviendo de columnas en la *Puerta* llamada *del Cambron*, de aquella ciudad, y en los fantaseados *Baños de la Cava*.

hermosísima lápida que con el número II publicamos en nuestras *Inscripciones árabes de Sevilla* (1). Hora es ya de que, reconociendo el valor histórico de los monumentos epigráficos, correspondientes á la época mahometana, se les conceda el lugar que dignamente merecen, procurando su conservacion para facilitar su estudio, y con él prestando sin igual servicio á la nacional historia.

II.

LÁPIDAS ARÁBIGAS EXISTENTES EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.

I.

Ocupa el primer lugar entre los monumentos epigráficos que se conservan en la *Sala árabe y mudejár* de este Establecimiento, un *Fragmento de lápida sepulcral*, de piedra cuarzosa y de forma irregular, en cuya cara anterior, pulimentada, y dentro de un recuadro, se lee en caractéres cúficos, toscamente grabados, una inscripcion sin importancia por su sentido. Lleva el número 126 del *Inventario*, y mide en su totalidad $0^m,40$ de alto por $0^m,26$ de ancho, y $0^m,35$ por $0^m,19$ el recuadro aludido; rota por desdicha, en el paraje en que hubo de constar la centúria, aunque dejándola no obstante, suponer, — por la forma singular de los caractéres, parece hubo de ser labrada en el último tercio del siglo x de nuestra Era. Procedente del *Gabinete de Historia Natural*, donde se custodiaba ántes de la fundacion del *Museo Arqueológico* (1867), ignórase en absoluto así el lugar en que hubo de ser descubierta, como la persona á quien su donacion es debida, noticia la primera indispensable para que los monumentos de esta índole puedan ser debidamente apreciados y ministren completa la enseñanza que de ellos se apetece. Seis líneas nada más, y áun no enteras, restan de la inscripcion, la cual se halla, sin embargo, concebida en los términos siguientes:

بسم الله الرحمن الرحيم
او كان وقات او
رو..... رحمه الله
في سبعة وعشر..
..ين خلفن من رمضان
ست [و] سبعين و ثلا[ث مائة]
....

En el nombre de Alláh, el Clemente, el Misericordioso:
Ciertamente fué limitado su tiempo (murió)
..... *(compadézcase Allá de él),*
diez y siete [*dias*]
pasados de [*la luna*] *de Ramadhán*
[*del año*] *seis y setenta y tres* [*cientos*] (376 H. — 986 J. C.)
. . . .

(1) Páginas 103, 104 y 105.

II.

Con el número 137 existe otra *Lápida sepulcral*, donacion del Sr. D. Manuel de Góngora, Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada. Fué encontrada en Ibros, provincia de Jaen, y de forma tambien desigual, mide 0m,50 de alto por 0m,35 de ancho. Labrada en piedra franca, arenisca y dócil, muestra en once renglones desiguales la siguiente inscripcion, en caractéres de transicion, rehundidos:

بسم الله الرحمن الرحيم
توفي رضوان (?)
ابن وليد رحمه
الله يوم الا.
...ربع في عشر..
...ون يوما من
شعبان في
سنة ستة
عشر واربع
ماية رحمة الله
عنه ......

En el nombre de Alláh, el Clemente, el Misericordioso:
Murió Redhuan (?)
hijo de Gualid (compadézcase de él
Alláh), el dia miér...
...coles vein...
...te dias de [*la luna de*]
Xaâbán del
año seis
y diez y cuatro...
...cientos. Apiádese Alláh
de él... (1)

III.

Procedente de la antigua coleccion arqueológica reunida en la *Biblioteca Nacional*, llama justamente la atencion el presente monumento epigráfico, señalado en el *Inventario* del Museo con el número 130, no sólo por la forma de los caractéres, de época de transicion, como los anteriores, y cual ellos rehundidos, aunque con mayor tosquedad, sino por la materia en que se halla labrado. Es, con efecto, un ladrillo de forma ordinaria, que mide 0m,26 de ancho por 0m,11 de alto, y cuya antigüedad pudiera, acaso, remontarse á la época de los almohades. La naturaleza de las ins-

(1) Corresponde al año 416 de la Hégira (1025 de J. C.)

cripciones que en él se ostentan, parece autorizar la sospecha de que hubo de servir, en union de otros, para cubrir muy humilde sepultura, como todavía hoy se advierte en algun punto de España (1), revelando en tal disposicion la modestia del difunto. Osténtanse en el mencionado ladrillo dos inscripciones: hállase la una, escrita en sentido vertical en el lado de la derecha, á manera de orla, y como se acostumbró, cual veremos más adelante, en la mayor parte de las lápidas de mármol, conteniendo sólo el principio de la fórmula religiosa, comun á esta clase de epígrafes, en caractéres más pequeños que los de la otra inscripcion, é indicando así que hubo de continuar en los demás ladrillos, de que se compuso este monumento funerario, los cuales no han llegado por desgracia hasta nosotros. La mencionada inscripcion de la orla, se expresa, pues, en estos términos:

بسم الله الرحمن.......

En el nombre de Alláh, el Clemente.....

En las dos líneas horizontales que constituyen la leyenda del centro, adviértense sólo las palabras:

. . . .
موس بن رغد
بن ولى احمد
. . . .

. . . .
Musa-ben-Ragad
ben-Guali Ahmed.
. . . .

Ignórase el lugar en que fué hallado.

IV.

Si por la materia en que está labrada y por la interesante noticia que ministra, en órden á las sepulturas mahometanas, es notable el anterior monumento, no lo es ménos en verdad el que con el número 124 figura en el *Museo Arqueológico Nacional* desde los primeros dias de su fundacion y establecimiento. Descubierto en Toledo, encontrábase en 1847 á la puerta del edificio que fué Convento de Mínimos, llamado de *San Bartolomé de la Vega*, y se halla formado por una gruesa media columna de mármol negro de 1^m,28 de alto por 0^m,50 de diámetro, en cuya faz anterior, y encerrada en un paralelógramo de 1^m,17 de alto por 0^m,55,50 de ancho, se advierte la inscripcion, escrita en caractéres cúficos de resalto, enriquecida algunas veces con hojas y vástagos, y adornada su talla en la disposicion únicamente empleada en la córte de los Beni-dzi-n-Nun, cual demuestran otros monumentos, ya de nuestros lectores conocidos (2). Formando los lados del paralelógramo y sirviendo de orla á la leyenda, que consta de catorce líneas, corre una trenza, delicadamente labrada, que dá cierto aspecto monumental á la presente lápida, y acredita, en union con su tamaño, la riqueza y suntuosidad del difunto, cuyo nombre declara.

Tradujo el epígrafe, en ella contenido, el docto orientalista, antiguo catedrático de lengua arábiga en la Universidad Central y Académico de la Historia, D. Pascual Gayangos, y dió á luz su interpretacion, que reproducimos, acompañada de muy exacto diseño, en el tomo III del *Siglo Pintoresco* (3); hé aquí, pues, con ligeras variaciones, la indicada version debida al Sr. Gayangos:

---

(1) Recordamos al propósito que en Granada se encuentran muchas tumbas cubiertas por ladrillos, lo cual puede muy bien considerarse como recuerdo tradicional de los usos mahometanos.

(2) Véanse en nuestra Monografía titulada *Brocales de pozo árabes y mudejares*, las inscripciones de los dos brocales de mármol blanco, conservados hasta entónces (1873) en *San Pedro Mártir* y en el *ex-Convento de Madre de Dios*, y custodiados hoy en el Museo Provincial de Toledo, merced á la iniciativa del arquitecto de aquella provincia, nuestro amigo D. Mariano Lopez Sanchez.

(3) Número 5, correspondiente al mes de Mayo del año de 1847, pág. 104.

بسم الله الرحمن الرحيم يا
يها النّاس ان وعْد الله
حقّ فلا تغرّنّكم الحياة
الدّنيا ولا تغرّنّكم بالله
الغرور هذا قبر محمّد ا...
...بن احمد ابن محمّد ابن معلي
كان تشهد لااله لاالله و...
...حدة لا شريك له وان محمّد ا
عبده و رسوله ارسله بالهد...
...ي ودين الحقّ ليظهره علي الد..
...ين كلّه ولوكره المشركون
توفي رحمه الله ليلة الاحد
لثمان بقين من ربيع الاخر سنة
سبع واربعين و اربع ماية

En el nombre de Alláh, el Clemente, el Misericordioso:
Oh vosotros hombres! [*Creed*] *que las promesas de Alláh*
[*son*] *ciertas, y no os dejeis engañar por los deleites*
del mundo, ni os separeis de Alláh por
las falacias (del mundo)! (1) *Este* [*es*] *el sepulcro de Mohámmad, hi...*
...jo de Ahmed, hijo de Mohámmad, hijo de Moálla.
Confesó que no hay dios sino Alláh ú...
...nico [*quien*] *no* [*tiene*] *compañero, y que Mahoma* [*es*]
siervo y legado suyo, á quien envió con la direccio...
...n y ley verdadera para que fuera ensalzada sobre las reli...
...giones todas á despecho de los infieles.
Murió (Mohámmad) *(compadézcase de él Alláh) en la noche del domingo*
ocho [*dias*] *por andar de* [*la luna de*] *Rabié postrera, del año*
siete y cuarenta y cuatrocientos (447.—19 de Julio de 1055).

V.

Vaciado de la lápida original de mármol blanco, custodiada en el naciente *Museo Provincial de Sevilla*, mide la presente $0^m,45$ de alto por $0^m,85,50$ de ancho; y aunque rota por tres partes distintas, no ofrece dificultad alguna su lectura. Hallábase, no hace aún mucho tiempo, colocada en la parte exterior de la iglesia de *San Juan de la Palma* de aquella ciudad, y es una de las que insertó Rodrigo Caro en sus *Antigüedades de Sevilla*, habiendo sido publi-

(1) *Korán*, Sura XXXI, aleya XXXIII.

cada por Conde (1), vertida nuevamente al español por el Sr. Gayangos (2), y finalmente, reproducida por nosotros (3). Procede el vaciado, que hoy, aún no inventariado, figura en el *Museo Arqueológico Nacional*, de la excursion científica que por órden del Gobierno de S. M. hemos realizado recientemente á las comarcas andaluzas, siendo objeto digno de aquel Establecimiento. Escrito el presente epígrafe en caractéres cúficos de resalto, de esmerada, aunque sencilla traza, ofrece en seis líneas horizontales la siguiente inscripcion, de cuya importancia podrán juzgar los lectores:

بسم الله الرحمن الرحيم وصلى الله علي محمّد خاتم النّبيين
امرت السّيدة الكبري امّ الرّشيد ابى الحسين عبيْد الله بن المعْتمد
علي الله الموٴيّد بنصر الله ابى القاسم محمّد بن عبّاد ادام (4) الله تاييده
وامره واعزازهما باقامة هذه الصّومعة بمسْجدها صانه الله طلبا
لجزيل الثوب فتمُت بعون الله علي يدي الوزير الكاتب الامير ابى
القاسم بن بطاح وفقه الله وذلك فى شعبن من عام ثمانية وسبعين واربع ماية

En el nombre de Alláh, el Clemente, el Misericordioso: la bendicion de Alláh [sea] sobre Mahoma, sello de los profetas: Mandó la Señora Augusta, madre de Ar-Raxid Abú-l-Hoseyn Obaydo-l-láh-ben-Al-Môtamid-ôlay-l-láh, Al-Muyyed-bi-nassri-l-láh (5), *Abú-l-Cásim Mohámmad-Ben-Abbad (Perpetúe Alláh su imperio y poderío y la gloria de ambos)* (6), *levantar esta as-sumúa en su Mezquita (consérvela Alláh) esperando premios abundantes. Acabóse con la ayuda de Alláh, bajo la direccion del Guacir, Secretario del Amir Abú-l-Cásim, Ben-Battáh (séale propicio Alláh). Y esto [fué] en Xaâban del año ocho y setenta y cuatrocientos* (478 H.— 1086 J. C.)

VI.

Con el número 134 del *Inventario*, existe asimismo en el *Museo Arqueológico* un pequeño vaciado en azufre, de una inscripcion sin fecha, escrita, en caractéres cúficos rehundidos, en el *Arco de Trajano* de Mérida. Perteneciente á la época de los Abbaditas de Sevilla, puede leerse en nueve renglones, aunque no toda, parte de la inscripcion que ostenta, midiendo este vaciado 0m,24 de alto por 0m,09 de ancho. Su leyenda se halla concebida en estos términos:

....
عبد الله ابن وليد
الطرد.........................
الّذي برجل علي
فرْسه (7) ... المعتـ.......
بالله ابن عبّاد سو...

(1) *Historia de la dominacion de los árabes en España*, tomo I (Ed. de 1820).
(2) *Memorial Histórico Español*, tomo II, pág. 394
(3) *Inscripciones árabes de Sevilla*, págs. 106 á 108.
(4) En el original se advierten sólo las dos letras ا م en esta forma ام, abreviatura indudablemente de ادم, segun advirtió el Sr. Gayangos en el *Memorial Histórico Español*, loco citato.
(5) El protegido con el auxilio de Alláh.
(6) El padre y el hijo.
(7) Existe en este sitio una hendidura, en forma de triángulo, que debe existir tambien en el original.

أَتَمَّهُ الله بالشّيقنين (1)
.. . جنّة لرقة
ع البـرّة سر
عزّة الله*

. . . .

Abdil-láh-Ebn-Gualid
arrojado. . . . .
el cual emigró sobre
su caballo... Al-Mòtam...
bil-láh-Ebn-Abbad...
(aflíjale Alláh con la miseria)
...el paraiso, en servidumbre
...la obediencia...
gloria de Alláh.

Como comprenderán nuestros discretos lectores, ofrece muy subido interés la presente inscripcion, sin duda alguna conmemorativa, y acaso labrada por el mismo Abdil-láh-Ebn-Gualid, á quien se refiere. ¿Qué acontecimiento histórico es el que en él se quiso consignar, segun de las palabras de este epígrafe se deduce?... ¿Quién era *Abdil-láh-Ebn-Gualid?*... ¿Qué suceso desastroso le obligó á huir en su caballo del sosiego de su morada?... ¿Fué quizás víctima de la ambicion del sevillano Al-Mòtamid, cuyo cognómen parece leerse en la quinta línea?... ¿Lo fué quizás de los almoravides?... ¿Se refieren al último régulo de Sevilla las conminaciones que se advierten en la línea sétima?... ¿Se refieren á Yusuf el Almoravide?... Hé aquí lo que es hoy imposible de determinar: tal vez Abdil-láh-Ebn-Gualid desempeñára cargo de importancia en alguno de los pequeños reinos de Táifa, destruidos en pós de la victoria de Zalaca por los africanos, y buscára refugio en Mérida á su ruina, hipótesis que hace semblante de autorizar el hecho de hallarse el presente epígrafe en esta poblacion, pues no es de presumir ciertamente que, á ser víctima de la ambicion de Al-Mòtamid, hubiera Abdil-láh buscado asilo en aquella ciudad, cuando tan próxima se halla á la capital de los poderosos Abbaditas. Aun el paraje mismo en que se ostenta, parece indicar que el autor de esta leyenda buscó un monumento, que no sin causa juzgó imperecedero—pues ha llegado á nuestros dias,—para perpetuar la memoria de su encono contra el caudillo, causa de sus infortunios, sospechando quizás que, á haberlo hecho constar en otra forma, hubiera desaparecido, como tantos otros monumentos epigráficos que debieron existir en nuestro suelo.

VII.

Vaciado en igual materia que el anterior, y midiendo $0^{m},07$ de alto por $0^{m},11$ de ancho, se conserva tambien con el número 133, en este *Museo,* un pequeño fragmento, en el cual se halla una sola línea de inscripcion, en caractéres de la misma naturaleza y forma que los del número 134, conteniendo un nombre propio, cuya interpretacion es la siguiente:

قرير ابن برير

Carir-Ebn-Barir.

---

(1) Por بالشاقنين.

VIII.

Entre las varias lápidas arábigas recogidas en Córdoba por el Sr. Villaceballos, figura en primer término la siguiente, cuyo vaciado en yeso hicimos en Agosto último, con destino al Establecimiento en que hoy se encuentra. Mide $0^{m},38$ de alto por $0^{m},32$ de ancho, y es, en verdad, modelo interesante por su belleza y perfeccion en la talla. —Afecta la forma de un arco de herradura, ligeramente apuntado, cuya archivolta dibuja un feston ó cinta, que se enlaza con la que determina el cuadrado en que se halla el arco inscrito, descansando sobre dos columnas de gruesos fustes y labrados capiteles, y ostentando en las enjutas dos conchas de relieve, como el arco. Rodea á éste en forma de *arrabaâ*, una faja con inscripcion en caractéres cúficos de resalto, de esmerada y correcta traza é iguales á los que campean en el vano ó luz del arco, advirtiéndose, por último, en las impostas del mismo, dos palabras, en menudos caractéres de relieve, que completan la inscripcion, la cual se halla en estos términos concebida:

Arrabaâ:

اعوذ بالله من الشّيّطان الرجيم، تشهد الله انّه لا اله
لا هو.و الملائكة وأُولوا العلْم قايمًا بال...
...قسْط لا اله لا هو العزيز الحكيم (1) صدق الـلـه...

Refúgiome en Alláh [huyendo] de Xaythán el apedreado, confesando á Alláh que ciertamente no [hay] dios sino él; los ángeles y los que invocan la sabiduría eterna y la justicia [repiten tambien]: no [hay] dios sino él, el Omnipotente, el sábio, verdadero Alláh...

En las impostas citadas, concluye:

...نفس العباد

...espíritu de los fieles

En el vano del arco, y en siete renglones desiguales, á consecuencia del movimiento del mismo, se halla la inscripcion sepulcral, no exenta de importancia, que dice así:

بسم الله الرحمن الرحيم
وصلى الله على محمّد هذا قبر
بكر بنت الامير ابى الحسيّن
علي بن تانسكل الصنهاجي
توفيت [رحمها] الله ليلة الا...
...ثنين نصف ربيع الاخر سنة
ست وتسعين واربع ماية

En el nombre de Alláh, el Clemente, el Misericordioso:
la bendicion de Alláh [sea] sobre Mahoma. Este [es] el sepulcro
de Bequer, hija del príncipe Abú-l-Hoseyn

---

(1) *Korán*, Sura III, aleya XVI.

Aly-ben-Tenesquel el Ssinhechí.
Murió [compadézcase de ella Alláh], en la noche del lú...
...nes, quince de [la luna de] Rabiê postrera del año
seis y noventa y cuatrocientos (496-1103 J. C.) (1).

IX.

Donacion del Sr. D. Manuel de Góngora, hállase, bajo el núm. 135-1.°, registrado un fragmento de lápida arábiga sepulcral, de riquísimo mármol blanco de Macael, encontrada en el *Reducto* de Almería. Mide 0^{m},32 de alto por 0^{m},57 de ancho, y exentos de todo adorno, muestra en seis renglones incompletos la leyenda, escrita en gallardos caractéres cúficos de resalto. Constituye la ornamentacion que en él se advierte, un feston de hojas encadenadas, que decora el único costado, existente hoy, y su inscripcion dice de esta suerte:

بسم الله الرحمن الرحيم وصلى الله علي محمّد نبيّ......
الحمد لله الّذي جعل الموت غاية المخلوقين و......
...حد الله وهو الله ربّ العالمين هذا قبر الشّهيد......
توفي رحمه الله ونصر وجهه يوم الاحد......
...بع مابة وهو ابن خمسة وعشرين عاما و....
محمّدا عبده ورسوله ارسله بالهدي ود...

En el nombre de Alláh, el Clemente, el Misericordioso: la bendicion de Alláh [sea] sobre Mahoma, profeta...
Loor á Alláh, quien hizo [que] la muerte [sea] término de las cosas creadas, y...
...Alláh; él [sólo es] Alláh, señor de las criaturas. Este [es] el sepulcro del mártir...
murió (apiádese de él Alláh y hágale digno de su proteccion) el domingo...
...[cua]trocientos, á los veinticinco años y...
Mahoma [es] su siervo y su legado; envióle Alláh con la direccion y l[ey]...

A juzgar por la parte de la fecha, que se advierte aún en este monumento, corresponde al siglo V de la Hégira, XI de la Era cristiana.

X.

Procedente del *Museo Provincial de Sevilla*, donde el original se conserva, custódiase en el *Arqueológico Nacional* el vaciado de una lápida ó piedra de granito, en forma de paralelógramo, que mide 0^{m},34,50 de longitud por 0^{m},68 de latitud, encerrando en dos líneas de caractéres africanos de relieve, toscamente labrados, una inscripcion religiosa, no exenta de errores, como por el diseño que acompaña á este ensayo, advertirán los lectores iniciados en el conocimiento de la epigrafía arábiga; muéstrase sin duda alguna incompleta la referida inscripcion, induciendo á creer esta circunstancia, que hubo de continuar, acaso, en otra ú otras piedras análogas, proclamando así los principios fundamentales de la ley mahometana. Ignórase, por desdicha, el lugar en que fué encontrada; y aunque por su carácter eminentemente religioso no puede ofrecer fecha alguna, — tanto la forma de los signos en que su leyenda

(1) Dió á conocer por vez primera este interesante monumento epigráfico el Sr. D. Pascual Gayangos, en el tomo VI del *Memorial Histórico Español*, pág. 312.

se halla escrita, como la rusticidad de la talla y la incorreccion y desigualdad del trazado de los mismos signos, parecen indicar que fué tal vez labrada en los últimos dias del siglo XI ó principios del XII, época en la cual llega á Al-Andálus la escritura cursiva, inventada en el Oriente en el siglo IV de la Hégira. Digna, por tal concepto, de ser estudiada y de figurar en el *Salon árabe y mudejár* del *Museo Arqueológico*, no vacilamos en disponer se hiciera de ella el oportuno vaciado, durante nuestra ya citada visita oficial á Andalucía. — Dimos á conocer, por vez primera este epígrafe, en nuestras *Inscripciones árabes de Sevilla* (1), interpretándole de esta forma:

لا الــه الا الـلــه محــمّــد
رسول الله ولا عائس الا [هو] (2)

No [hay] dios sino Alláh; Mahoma [es]
el enviado de Alláh; no [hay otro] protector sino [él].

Como del texto de la anterior leyenda se desprende, debió tal vez figurar en algun templo ó edificio religioso, labrado, quizás, en los primeros dias de la invasion almoravide, siendo de lamentar que su verdadera procedencia sea desconocida, pues este dato sería de altísima importancia para apreciar los monumentos de aquella época. Mas lo que á nuestros ojos se ofrece como incuestionable, dada la modestia del material en que esta inscripcion se halla trabajada, es que la Mezquita, *Cobba* ó *Mossaláh* en donde se ostentó debió de ser harto secundaria, cuando dejó de emplearse el mármol blanco en que aparecen talladas la gran mayoría de las lápidas, así conmemorativas cual religiosas y sepulcrales, que nos ha sido dado reconocer hasta el presente.

XI.

Dos fragmentos sólo se conservan de la *Lápida sepulcral* que, con el núm. 135 2.°, aparece inventariada, en el Establecimiento á que vamos haciendo referencia. Donacion el primero, que mide $0^{m},33$ de alto por $0^{m},47$ de ancho, del Sr. D. Manuel de Góngora, fué hallado, como el del núm. 135 1.°, al decir del expresado señor, en el *Reducto* de la ciudad de Almería; adquisicion hecha por nosotros en aquella poblacion, con destino al *Museo Arqueológico Nacional*, mide el segundo $0^{m},39$ de alto por el mismo ancho consignado arriba, y hubo sin duda alguna de ser descubierto en aquel mismo paraje. De igual disposicion y forma que la mayor parte de las LÁPIDAS ARÁBIGAS que tuvimos ocasion de estudiar en Almería, segun verán más adelante los ilustrados lectores del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES, afectaba la presente la figura de un arco apuntado, inscrito en tres franjas con inscripcion, que hacian oficio de arrabaâ, llevando tal vez sobre la clave ó parte superior del arco mencionado, y en el espacio que mediaba entre la periferia de la archivolta, indicada por una cinta, y la franja superior del arrabaâ, el principio de la leyenda, indudablemente reducida á la frase sacramental con que daban principio á todos sus epígrafes los mahometanos (3). Adornando algunos de los caractéres cúficos, de resalto, con que se halla escrita, ofrécense así hojas como vástagos, circunstancia digna de ser notada, pues sirve para indicar el camino que hacía el arte escriturario monumental, que desde las superficies planas y caractéres sin adorno de ningun género, tales como se ofrecen en

---

(1) Pág. 112.
(2) En el original se encuentra la inscripcion en estos términos:

لا اله الا الله محمد
ررسو لله ولاعس لا...

(3) Es esta fórmula la tan conocida: بسم الله الرحمن الرحيم وصلى الله على محمد واله و سلم تسليما, escrita en dos renglones, y cuya traduccion es como sigue: *En el nombre de Alláh el Clemente, el Misericordioso: la bendicion de Alláh* [sea] *sobre Mahoma y su familia. Salud y paz.* Así se deduce del texto de otras inscripciones de Almería, segun tendremos ocasion de notar adelante.

la *Mezquita-Aljama* de Córdoba, y en la mayor parte de las inscripciones del siglo IV de la Hégira, habia de llegar, ya en el siglo VIII (XIV de la Era cristiana), hasta los complicados caractéres cúficos de la *Alhambra* granadina, que se destacan sobre menudo fondo de delicado ataurique.

Trece líneas, no completas, sin contar con las del arrabaâ, merced al fortuito hallazgo del segundo fragmento de la presente *Lápida,* restan hoy de la inscripcion que hubo de ostentar en otros tiempos, siendo en verdad sensible que el fragmento en el cual se consignaban el nombre y tal vez la calidad del difunto, no haya llegado á nuestros dias, perdido ó destrozado sin duda, como el fragmento superior, al encontrarse este epígrafe, cuya interpretacion se ofrece del siguiente modo:

. . . .

ومن غلبها ومعبّد من خلق منها
الّيها الذي جعل الموت
غاية المخلوقين
وسبيل الاولين والاخرين
والفرد التّقل لا الاه الا
هو ربّ العالمي[ن]
النّاجز ا
حليف الاشكلدر
رحمة الله عليه عدوة يوم
الجمعة التاسع عشر من شهر
رجب الفرد عام تسعة عشر
وخمس ماية وهو تشهد ان
ان (1) لا الاه الا الله وحدة

. . . .

y quien los venció y sometió! Quien los creó
para sí propios! Quien hizo [*que*] *la muerte*
[*sea*] *el término de las cosas creadas*
y [*señaló*] *el camino derecho* [*de la salvacion*] *á los antiguos y á los modernos*
y [*es*] *único en los beneficios! No* [*hay*] *dios sino*
él, señor de las criaturas. . . . .
An-Náchiz. . . . .
acompañado del infortunio. . . . .
la piedad de Alláh [*sea*] *con él. Su muerte* [*acaeció*] *el dia*
viérnes 19 [*de la luna*]
de Récheb del año nueve, diez
y quinientos (519 H. — 1124 J. C.), *y confesó que*
que no hay dios sino Alláh único,...

---

(1) Esta repeticion, que conservamos, existe en el original.

En la orla de la derecha continúa la inscripcion:

لا شريك له وان محمد عبده ورسوله و ان الجنّة حق و.....

... no [tiene] compañero; que Mahoma es su siervo y su enviado y que el paraíso es dogma y...

En la de la izquierda, termina:

......[ا]لناس ان وعد الله حق فلا..........[ا]لدنيا ولا يغرّنّكم بالله الغرور* (1)

.....hombres! [Creed] que las promesas de Alláh [son] ciertas y no..... del mundo; ni os aparten de Alláh las falacias [de la carne]!

XII.

Aunque harto deteriorado y borroso, no vacilamos en adquirir en Almería el presente fragmento de lápida, sepulcral, como los anteriores, y como ellos labrado en hermoso mármol blanco de Macael, no sólo por la notoria escasez que de este linaje de monumentos se advierte, desdichadamente, en el *Museo Arqueológico Nacional*, sino tambien por el deseo de contribuir á aumentar sus ya selectas colecciones, y muy principalmente, á formar una base para la futura *Sala de Epigrafía arábigo-española*, fin á que aspiramos sin trégua. Mide este fragmento $0^{m},38$ de alto por $0^{m},51$ de ancho; y á juzgar por las dos franjas laterales que en él se observan, debió ofrecer igual dibujo que los vaciados de los dos números siguientes, siendo de sentir que la persona de quien le adquirimos, no supiera darnos razon del lugar en que fué descubierto. — Escrito en caractéres cúficos de resalto, hállase en el centro, y en cinco líneas horizontales la inscripcion sepulcral, que dice:

. . . .
جذامي توفي بالدين (2) الله ورحمه
ونور صريحة يوم الجمعة بعد صلا .
..ة الجمعة الخامس والعشرين
من شهر شعبن المكرم سن
سنة اثنين وعشرين وخمس ماية. .

. . . .
Chodzamí. Murió en la ley de Alláh y en su misericordia
y fé pura, el viérnes, despues de [la hora de] la oracio...
...n (el medio dia) *del viérnes veinticinco*
de la luna de Xaâban bendito del .
año dos y veinte y quinientos (522 H.—1127 J. C.)

En la franja de la derecha continúa:

...و هو تشهد لله عز[يز].........

Confesando á Alláh, glori[oso].....

---

(1) Esta oracion que, cual observarán nuestros lectores, se encuentra en la mayor parte, si no en todas, las lápidas sepulcrales así de Sevilla como de Córdoba y muy especialmente de Almería, es la aleya 33 de la Sura XXXI del *Korán*, la cual parece haber sido consagrada para las sepulturas, como aviso ó advertencia á los vivos y promesa de los bienes futuros á los muertos.

(2) En el original se halla: بلدين. Esta clase de equivocaciones es frecuente, como en breve advertiremos, en los monumentos funerarios é inscripciones religiosas.

En la de la izquierda se conservan las siguientes palabras:

[محمّ]د خاتم النبيّين*

Mahoma sello de los profetas.

XIII.

Formando parte de la muy notable coleccion de lápidas arábigas, digna, ciertamente, de figurar en un Museo de primer órden, que posee en su *Gabinete epigráfico* de Almería el erudito Vicepresidente de la *Comision de Monumentos* de aquella importante ciudad, nuestro respetable y buen amigo, el Sr. D. José de Medina, hállase el presente monumento epigráfico, labrado en mármol blanco de Macael, cuya reproduccion figura hoy en el *Museo Arqueológico*, merced á la bondad con que el indicado Sr. Medina nos autorizó para hacerla durante nuestra permanencia en la poblacion mencionada. Aunque más adelante procuramos estudiar los monumentos sepulcrales, entre los muslimes españoles, debemos llamar la atencion de los lectores sobre el presente, en el cual crece el interés, no sólo bajo el punto de vista epigráfico, sino tambien bajo el concepto artístico, dándonos idea del desarrollo y carácter que las artes ofrecen en el antiguo reino de los Beni-Ssomadih durante el siglo VI de la Hégira, áun despues de las invasiones africanas.

De reparar es, con efecto, que á pesar del frecuente comercio que por su posicion en las costas orientales de la Península, mantuvo constantemente Almería con el Africa; á pesar de la natural influencia que ejercieron almoravides y almohades sobre los elementos artísticos, que tomando orígen en el glorioso período del Califato Cordobés, se adulteran y extravían en los pequeños reinos de Táifa, para experimentar bajo el gobierno de los africanos modificaciones sustanciales, cual lo acredita en el concepto epigráfico y en el artístico la lápida del *Museo Provincial de Córdoba* que, con el número XVIII, insertamos á continuacion, —se perpetuase en Almería con mayor pureza que en la misma Córdoba, el recuerdo de las artes del Califato, hecho de que persuaden así la presente lápida como la siguiente, y muy en especial, por lo que á la naturaleza de los exornos se refiere, la *piedra tumular* señalada en la presente *Monografía* con el número XV (1), propiedad asimismo del mencionado Sr. Medina.

Hermanándose con esta observacion, que nos sugiere el exámen de los monumentos epigráficos de Almería, y prestándola mayor fuerza, debemos de notar en este sitio, siquiera sea de pasada, el hecho de que, mientras en la citada lápida de Córdoba, correspondiente al mismo siglo VI de la Hégira, se advierten mezclados y confundidos los dos sistemas de escritura apellidados *cúfico* y *africano*, los signos usados sin disputa en Almería, son de igual trazado que el de los que, despues de la caida del Imperio árabe en Al-Andálus, siguieron empleándose para toda suerte de epígrafes en la mayor parte de los reinos de Táifa, hasta el punto de que llegue solamente á dos el número de las inscripciones de caractéres africanos, que hayamos encontrado en la última de las ciudades referidas, siendo propiedad la una, del memorado Sr. D. José de Medina, y del Sr. D. Miguel Ruiz de Villanueva la otra, incorrectas ambas y sin verdadera importancia epigráfica (2).

Mide, pues, la presente lápida, — prosiguiendo su estudio, — $0^m,90$ de alto por $0^m,48$ de ancho en su totalidad, dibujándose en su parte central un gracioso arco apuntado, de $0^m,28$ de cuerda, cuya clave corona una tena quinquefoliada. Llena el espacio que media entre el mencionado arco y la faja que le sirve de arrabaâ, otra faja con inscripcion, de $0^m,08$ de alto, siendo la altura de la inscripcion comprendida en el vano del referido arco la de $0^m,68$ por $0^m,34$. Enriquecen las enjutas y la imposta del mismo, vástagos, hojas y tenas, delicadamente talladas, que recuerdan, cual dejamos dicho, los vástagos serpeantes y las tenas del arte del Califato, rodeando, finalmente, al precitado arco una orla de $0^m,07$ de latitud, donde continúa la leyenda.

Fué descubierta, como la mayor parte de las que posee el Sr. Medina, en el Puerto de aquella Ciudad, sitio llamado

(1) Véase su diseño en la 1.ª de las láminas que ilustran nuestro ensayo.

(2) Hállase la del Sr. Medina escrita en un fragmento del revestido de los muros de la *Alcazaba*, y en ella se leen, en muy toscos caractéres, las siguientes palabras de la invocacion بسم الله الرحمن; en el canto de una piedra comun, se encuentra la del Sr. Ruiz de Villanueva, en caractéres rehundidos y ya gastados.

Llano del Cordonero, hallándose escrita, no contando las dos primeras líneas de la faja situada entre la archivolta y el arrabaâ, en veinte líneas desiguales de caractéres cúficos de resalto, las cuales siguen el movimiento del arco, cuya luz ocupan.

En la faja indicada comienza, pues, la inscripcion en estos términos:

بسم الله الرحمن الرالرحيم (1)
وصلى الله على محمد النبىّ الكر..

En el nombre de Alláh, el Clemente, el Misericordioso:
la bendicion de Alláh [sea] sobre Mahoma Profeta bendi...

En el vano del arco prosigue:

...يم الموت غا...
...ية المخلوقين والحمد
لله ربّ العالمين المتقرد
النقل والوحد الله الله ربّ
العالمين هذا قبر التّاجر
ابو الحسن ادم بن عمّر الشا...
...طبيّ رحمه الله توفي
ليلة الاحد منتصف
ذي القعدة من عام سبع و
عشرين وخمس ماية وهو
تشهد ان لا اله الا الله وحدة
لا شريك له وان محمد عبده و ر...
...سوله ارسله بالهدي ودين
الحق ليظهره علي الدين كلّه
ولوكره المشركون لا يغرّكم
الدنيا أبت باركها منها سايفل
ياهاد علي ارغم اذام يكن
يكن لد قفن بسافال به مها
حبوب و الاكلت ذايكم فر...
...حم الله عند اوقف علي قبرت

(1) Así se encuentra en el original, repetidos, por olvido del lapidario, el artículo ال y la primera radical del adjetivo رحيم

...to. La muerte [es] el tér...
...mino de [todas] las cosas creadas! Loor
á Alláh, Señor de las criaturas, dispensador
de los beneficios y único Alláh! Alláh [es] el Señor
de las criaturas! Este [es] el sepulcro del honrado
Abú-l-Hasan Adam-ben-Âmmar, el Xa...
...thayi (apiádese de él Alláh). Murió
en la noche del domingo, quince
de Dzu-l-Caâda del año siete y
veinte y quinientos (527 H.—1132 J. C.) *Y*
confesó que no [hay] dios sino Alláh único,
[quien] no [tiene] compañero, y que Mahoma [es] siervo y le...
...gado suyo; envióle con la direccion y ley
verdadera, para que fuese ensalzada sobre las religiones todas,
á despecho de los infieles. No os lleneis de los vanos deseos
del mundo, causa de su pequeñez! En ellos [hallareis] la humillacion,
[que] conduce á la violencia más vituperable! Sea enérgico
[vuestro espíritu] en la contienda por su humildad,
por lo que [fué] amado y preferido [de Alláh] éste de vosotros. La mi...
...sericordia de Alláh descienda y permanezca sobre la sepultura...

En el arrabaâ concluye:

ودغاله بالمغفره والرحمه وصلى الله على محمد بايّها الناس ان وعْد
الله حق فلا تغرّنكم الحياة الدنيا ولا
يغرّنكم بالله الغرور علي هاده الشهاده فطوعليه الموت بمعت حزنه

...y lo que encierra, con su perdon y su clemencia, y la bendicion de Alláh [sea]. sobre Mahoma. Oh hombres! [No dudeis] de que las promesas
de Alláh [son] ciertas y no os abandoneis á los placeres del mundo, ni
os separeis de Alláh por los engaños [de la carne]! En esta creencia le sorprendió la muerte y pereció penosamente (1).

XIV.

De menores dimensiones que la precedente, si bien de igual procedencia que ella, mide la lápida sepulcral que lleva el número 10 en el índice del Sr. D. José Medina, propietario de la original, que existe en Almería, $0^{m},91$ de alto por $0^{m},45$ de ancho.—Ménos esbelta que la anterior, hállase compuesta la presente por un arco, tambien apuntado, cuya cuerda es de $0^{m},21$, contándose $0^{m},59$ de longitud la inscripcion en el arco comprendida, y $0^{m},11$ el espacio que separa la archivolta del arrabaâ, el cual mide á su vez $0^{m},05$ de ancho. Como la del número XIII, posterior en fecha,—está el original labrado en fino mármol blanco de Macael y escrito en caractéres cúficos de resalto, leyéndose la inscripcion en catorce líneas, de las cuales sólo doce se hallan contenidas en el arco referido. En la tabla ó espacio que separa la archivolta de la franja superior del arrabaâ, principia la leyenda en los siguientes términos:

(1) Lleva el número 9 en el índice del Sr. D. José Medina.

بسم الله الرحمن الرّ.
...حيم وصلى الله على

En el nombre de Alláh, el Clemente, el Mi...
...sericordioso: la bendicion de Alláh sea sobre

En el vano del arco prosigue:

محمد
يايّها الناس ان و...
...عْد الله حق فلا
تغرّنكم الحياة
الدنيا ولا
يغرّنكم بالله الغرور
هذا قبر محمد بن عبد
الله بن ادراجيّ المعا...
...فر توفي رحمه الله يو...
...م الجمعة يوم ثانيّ من
شهر سفر عام ثنيا و
عشرين وخمس ماية

...Mahoma.
¡Oh hombres! [Creed] que las pro...
...mesas de Alláh [son] ciertas, y no
os dejeis arrastrar por los placeres
del mundo ni os
aparteis de Alláh por los engaños [de la carne]!
Este [es] el sepulcro de Mohámmad-ben-Abd-...
...il-láh Adrachí Al-Maâ...
...fir. Murió (compadézcase de él Alláh) el di...
...a viérnes, dos de la
luna de Safar del año dos y
veinte y quinientos (522 H.—1127 J. C.)...

En el arrabaâ, concluye:

وهو على شهادة ان لا اله الا الله وحدة لا شريك له وان محمّ...
..دا عبده و رسوله ارسله با...
...لهدي ودين الحق ليظهره على كلّه دين ولو كره المشركون*

...bajo la confesion de que no [hay] dios sino Alláh único, [quien] no [tiene] compañero, y que Maho...
...ma [es] siervo y legado suyo; envióle con la
direccion y ley verdadera, para ensalzarla sobre todas las religiones, á despecho de los infieles.

XV.

Superiores en importancia á las lápidas sepulcrales, comunmente conocidas, existen en Almería, segun adelante notaremos, ciertos monumentos de forma irregular, á que nosotros hemos dado el nombre de *piedras tumulares*, y que determinan muy especialmente, en union con los generales de toda España y los particulares de Toledo, las diversas y privativas costumbres de cada una de las regiones de Al-Andálus, respecto á monumentos funerarios. Llámanlos por su figura, en la ciudad expresada, *piedras de tapia*, y sirven en la actualidad, como hemos visto no pocos, de postes en las esquinas de los modernos edificios. Afectan todos ellos la forma de un prisma, en cuya base, ó lado opuesto al vértice del poliedro, se advierte siempre una ranura ó hendidura en direccion paralela al vértice indicado, separando cada una de las caras superiores una moldura entrante, que dá mayor elegancia al conjunto. Uno de estos monumentos—que abundan, á dicha, en la interesante coleccion del Sr. D. José Medina, arriba citado, y en cuyo estudio nos detendremos luego,—figura al presente en el *Salon árabe y mudejár* del *Museo Arqueológico*, por medio de un vaciado que mandamos hacer en Almería, siendo ejemplar digno de singular estima, no sólo por la circunstancia de acreditar la privativa costumbre de los mahometanos almerienses, sino tambien, y muy en especial, porque se halla ricamente exornado, en una y otra cara, de muy delicada labor de talla, que se desarrolla en vástagos ondulantes, hojas y flores, las cuales se enlazan con los elegantes caractéres cúficos de resalto, de muy correcto trazado, que componen la leyenda.—Mide, pues, la presente *piedra tumular*, íntegra, por fortuna, en nuestros dias, $1^{m},28$ de longitud por $0^{m},26$ de latitud en la base, siendo de $0^{m},20$ su altura, tomada desde el vértice; cuenta cada uno de los lados ó caras superiores $0^{m},10,50$ de latitud y $0^{m},19$ la altura del triángulo ó cara triangular de cada uno de los extremos, tomada esta medida desde el vértice. Una sola línea de inscripcion cúfica, segun llevamos dicho, llena cada una de las caras laterales del poliedro, la cual, corriendo al rededor del monumento, termina en el plano inclinado y triangular del extremo opuesto.—La inscripcion de la presente *piedra tumular*, encontrada en el *Puerto* y sitio llamado *Llano del Cordonero*, se halla en estos términos concebida:

بسم الله الرحمن الرحيم وصلى الله على محمد يايُّها النا....
...س ان وعْد الله حق
فلا تغرّنّكم الحياة الدّنيا ولا يغرّنّكم بالله الغرور هذا
قبر اسماعيل

En el nombre de Alláh, el Clemente, el Misericordioso: la bendicion de Alláh [sea] sobre Mahoma. Oh hom...
...bres! [Creed] que las promesas de Alláh [son] ciertas,
y no os dejeis arrastrar por los placeres mundanos, ni os aparteis de Alláh por las falacias [del mundo]! Este [es] el sepulcro de Ismaîl.

Como del contexto de esta inscripcion se deduce, debió tal vez formar parte del presente monumento funerario alguna otra lápida, en la cual hubo de continuar sin duda la leyenda, expresando por completo el nombre del difunto, el dia, el mes y el año de su fallecimiento, y finalmente, la circunstancia notable, dada la religion á que correspondia, de que murió confesando el dogma de la unidad de Alláh y la mision profética de su enviado Mahoma. En qué forma ó disposicion estaba colocada la piedra en que constasen estos interesantes hechos, cosa es hoy no fácil de discernir, por más que en la citada *Coleccion epigráfica* dél Sr. Medina, encontremos tablas de mármol blanco, con una sola faja de inscripcion esculpida en el tercio superior, las cuales, por sus dimensiones, parecen autorizar la sospecha de que debieron concurrir á la formacion de algun sepulcro ó sarcófago á la usanza romana y visigoda.—Mas como quiera que sea, á juzgar por el dibujo y la forma de los caractéres cúficos de la inscripcion arriba trascrita, no ménos que por el carácter de los exornos que le enriquecen, si bien carece de fecha el monumento epi-

gráfico de que se trata—señalado en el índice del Sr. Medina con el número 1, — parece corresponder al siglo VI de la Hégira, y ser, por tanto, contemporáneo de las lápidas anteriores, procedentes de Almería (1).

XVI.

Adquirido por nosotros en esta ciudad y descubierto en el llamado *Llanó del Cordonero*, mide el fragmento de *piedra tumular*, cuya inscripcion trascribimos bajo este número, 0m,57 de longitud por 0m,19 de latitud en la base, y 0m,15 de altura, contando cada una de las caras superiores 0m,11 de ancho, y 0m,10 de altura la cara triangular del extremo de la derecha, único que conserva. Mucho más sencillo que el anterior, y como él perteneciente, acaso, á la misma centuria, ofrece este monumento dos líneas de inscripcion en cada uno de sus lados, la cual se halla escrita en caractéres cúficos reelevados, y dice de esta forma (cara de la derecha):

يايّها الخاطر فق و اعتبر وانضر فليس العـا ..
لذود قد غبر من الصور وجا له المرال (2) ضابز ..

Oh vosotros los creyentes! Sed constantes [*en la fé*], *tomad ejemplo y llorad porque no existe. . . . .*
...para rechazar. Ciertamente resucitó en imágen y vino á él rápido y vehemente. . . . .

En la cara ó lado de la izquierda, se lee:

..... على نفسك وانبطر لها وكن الموت دابر
. .[ه]اذا قبر محمد بن مفرح الاشبون توفيت بوم الاحد من

...sobre tu alma y la favorezca y guarde de la muerte eterna!
...Es[*te es*] *el sepulcro de Mohámmad-ben-Mafruh el de Lisboa* (3). *Murió el domingo...*

En la cara triangular, y escritas en sentido inverso al en que las colocamos, se hallan estas tres líneas, que no completan por desgracia la inscripcion:

سى السوا.. .
بوس
دام

...al caer la tarde...
de aquel dia
del año...

(1) Dejamos de propósito, para ocasion más oportuna, el estudio de tan singulares monumentos, que ha de figurar en el libro que con el título de *Inscripciones árabes de Almería*, tenemos preparado, conteniendo cuantas nos ha sido dado examinar en aquella ciudad, durante nuestra permanencia en ella. Remitimos, no obstante, á nuestros lectores, á la última parte de la presente *Monografía*.

(2) Por المرائل

(3) Parécenos ésta la más aproximada leccion de la voz الاشبون, que se halla en el original, por más que Conde, en su traduccion de Xerif Al-Edrisí, la trascribe لشبونة, haciendo constar que en el original de aquel geógrafo se lee اشبونة.— El lapidario, á ser admisible nuestra interpretacion, omitió la terminacion de esta palabra, escribiendo solamente أشبون. De extrañar es tambien por lo que hace al verbo que sigue inmediatamente á esta palabra, la terminacion femenina en que se encuentra empleado, siendo así que concertando con un singular masculino (محمّد), debia ser la tercera persona masculina del pretérito del verbo وفى en la V.ª forma توفّى. Todos estos son, sin embargo, errores del marmolista que labró el presente monumento.

XVII.

Descubierto en el mismo paraje que el precedente, y adquirido tambien por nosotros en Almería, mide este segundo fragmento de *piedra tumular*, labrado como aquél en rico mármol blanco, 0m,65,50 de longitud por 0m,13,50 de altura, extendiéndose en dos líneas por cada lado la inscripcion, algun tanto borrosa y deteriorada, escrita en caractéres cúficos de resalto, sin exorno de ningun género.

Comenzando en la cara de la derecha, léese, por fortuna, gran parte de ella, y dá principio en los siguientes términos:

بسم الله الرحمن الرحيم وصلى الله على محمد واله وسلم...
خلقة كنت القتا وقى رسوّل الله اشوه حسند صلى الله عليه..

En el nombre de Alláh, el Clemente, el Misericordioso: la bendicion de Alláh [*sea*] *sobre Mahoma y los suyos. Salud... criaturas, fué educado en el servicio del enviado de Alláh* (Mahoma), *deseando su proteccion (la bendicion de Alláh* [*sea*] *sobre él)...*

En la cara ó lado de la izquierda se hallan parte de la siguiente oracion religiosa y la inscripcion sepulcral, incompleta por desgracia, diciendo:

.........الحياة الدنيا الا متاعُ الغرور (1) هذا قبر
.....ثمن عشر...... وهو تشهد ان لا اله الا الله وحدة لا شر...

...los placeres del mundo sino alegría engañosa. Este [*es*] *el sepulcro*
...ocho, diez..... confesando que no [*hay otro*] *dios sino Alláh único,* [*quien*] *no* [*tiene*] *compa...*

En el costado triangular, y en la misma forma en que la colocamos, aunque empezando á leerse por la línea inferior, siguiendo en la superior y terminando en la del centro, continúa la inscripcion de esta manera:

محمد
عبده
...يك له وان

...ñero, y que
Mahoma [*es*]
su siervo (2).

XVIII.

Importante por más de un concepto es, ciertamente, la *Lápida sepulcral* señalada con el número 41, en el *Catálogo* del *Museo Provincial de Córdoba*, cuyo vaciado remitimos desde aquella ciudad en Agosto último. No sólo á causa de su particular ornamentacion, sino tambien por la forma de los caractéres en que se halla escrita, despierta tan singular como interesante monumento la atencion del arqueólogo y del epigrafista, pues que en ambos conceptos debe reputarse cual modelo acabado, y como reflejo de una época especial de nuestra historia, en que tan escasos son por cierto los monumentos que se conservan; época de lucha, entre la antigua cultura arábigo-española,— que flota á despecho de los africanos, sobre la desapoderada tormenta que destruye y aniquila para siempre la obra de

(1) *Korán*, Sura III, aleya 182.
(2) Esta *piedra tumular*, así como la anterior, corresponde al siglo VI de la Hégira.

Abd-er-Rahman I, y dá á almoravides y almohades el dominio de la Península Ibérica, — y la cultura importada por éstos de allende el Estrecho Gaditano, mostrándose ya, en el período á que aludimos, compenetradas y confundidas en el doble sentido que revela la presente *Lápida.*

Ignórase el punto donde fué encontrada; y aunque esta noticia sería sobrado interesante para su estudio, no hace su falta, sin embargo, desmerecer al presente monumento, ejemplar que juzgamos único en su especie. Mide, pues, en su totalidad 0^{m},64,50 de alto por 0^{m},49 de ancho; y rodeados por una orla ó faja de 0^{m},06 de ancho, llena de inscripcion, muestra en el centro dos arcos túmido-ojivales, á que sirve de sustento una columna hélica ó parteluz, en forma de funículo — que dá á esta decoracion el aspecto de un aximéz, — los cuales cuentan 0^{m},45 de alto por 0^{m},15 de ancho. Correspondiendo, como los anteriores monumentos, y segun revela la fecha consignada en el presente, al siglo VI de la Hégira, indica principalmente en los caractéres de la orla referida, la trasformacion que se estaba á la sazon operando en la escritura monumental, pues que si bien no pueden ser clasificados con entera justicia los mencionados caractéres entre los cúficos, tampoco es lícito sean comprendidos entre los africanos. Mostrando rasgos propios de una y otra escritura, aún no definitivamente aceptada por los lapidarios esta última, que habia de ser más tarde, en la época granadina, la única empleada, así para los monumentos funerarios como para los conmemorativos, y áun para los meramente ornamentales (1), — ofrece, la inscripcion de la orla, desordenada y confusa mezcla de elementos cúficos y africanos, que dificultan grandemente su inteligencia, siendo de extrañar, por cierto, que la verdaderamente sepulcral se halle escrita en caractéres cúficos, en los cuales se presiente ya la forma que, así en los epígrafes mahometanos, como en los mudejares de épocas posteriores, habia de revestir este linaje de escritura, que decora los muros de la gallarda *Alhambra* granadina.

No es ménos digna de ser reparada, por lo que contribuye á caracterizar este monumento, la forma de los dos arcos de relieve que se abren en el centro de la presente *Lápida*, pues apartándose notablemente del *arco de herradura*, reputado como tradicional y privativo en las construcciones mahometanas, determina con toda exactitud la época en que fué labrado tan interesante epígrafe, y facilita con el conocimiento de las labores que adornan las enjutas y las impostas de aquéllos, el de la ornamentacion empleada por los almohades y destinada á promover y realizar en las esferas artísticas, al apoderarse de los restos del arte del Califato, una revolucion completa, de que fué legítimo fruto el estilo llamado hoy *árabe-granadino.*

Mas sea de ello lo que quiera, pues no es propio del presente lugar el discernir cuestion semejante, nos limitaremos por ahora á la interpretacion del epígrafe que ostenta, el cual se halla repartido en diez renglones, desiguales á consecuencia del movimiento de los arcos, los cuales, así como la columna en que se apoyan, cortan la inscripcion, aunque no la interrumpen.

La inscripcion de la orla se expresa así:

اعود بالله من الشيطان ۞ الرجيم، لقد جاءكم رسول
من انفسكم عز ۞ يز عليه ما عنتم حر..
...يص عليكم بالمومنين روف ر ۞ حيم فان تولوا فقل حسبي الله
لا اله الا هو عليه تو ۞ كلت وهو رب العرش العظيم

Refúgiome en Alláh [huyendo] de Xaythán ۞ el apedreado. Ciertamente vino á vosotros un profeta [enviado] para vosotros; pésale ۞ cuanto habeis hecho, ávi...
...do de contaros en el número de los creyentes [y lleno] de bondad ۞ y de misericordia. Y si desatienden [tus palabras, oh Mahoma!] di: bástame Alláh!
No [hay otro] dios sino él, en quien fio! ۞ Él [sólo es] señor del trono excelso! (2)

(1) Así lo acreditan las *Lápidas sepulcrales* de los Amires Nassritas, que se conservan en la Alhambra; la *conmemorativa* del *Al-Marestan* levantado por Mohámmad V, la cual se custodia en el *Cármen de Arratia*, llamado por otro nombre el *Mihrab;* los fragmentos de la inscripcion *ornamental* de la *Madrisa*, regalados al *Museo Provincial de Granada* por D. Juan Facundo Riaño; la de las pilas del *Patio de los Leones*, del *Jardin de Lindaraja* y de la hallada en los adarves y custodiada hoy con otros objetos en el Palacio árabe, etc., etc.—Sólo en las obras de estuco y madera, mas no en las de mármol, usaron los artífices granadinos los caractéres cúficos.

(2) *Korán*, Sura IX, aleyas 129 y 130.

En el centro de la *Lápida:*

بسم الله الر | حمن الرحيم
صلى الله على محمد | واله وسلم
الحمد لله الذى | (1) ....
و صلى الله على | مح[مد] (2) . . . . . .
قبر الشيخ ابو | يحيا بكر ابن و
(3) نور الله وجهه | توفي يوم الاربع
الثلاث من شهر | رمضان سنة
سبعة وثمانين و | خمس مايه مات و هو
تشهد لا الاه | الا الله وحدة
لا شريك له وان محمد | عبده ورسوله

En el nombre de Alláh, el Clemente, el Misericordioso:
la bendicion de Alláh [sea] sobre Mahoma y los suyos. Salud.
Loor á Alláh, quien. . . . .
y la bendicion de Alláh [sea] sobre Maho[ma]...
Sepulcro de Xayh (xeque) Abú-Yahia Beker-ebn...
. . . . . *purifíquele Alláh en su presencia. Murió el miércoles,*
[dia tres] de la luna de Ramadhán del año
siete y ochenta y quinientos (587 H. 119 J. C.). *Murió*
confesando que no [hay] dios sino Alláh único, [quien]
no [tiene] compañero, y que Mahoma [es] su siervo y enviado.

XIX.

Descubierta en Jaen, aunque se ignora con exactitud el punto, figura en primer término en el *Museo Provincial de Córdoba* una hermosa *lápida sepulcral*, labrada en mármol blanco, la cual ofrece la notable circunstancia de hallarse escrita en caractéres africanos de relieve por sus cuatro costados, formando de esta suerte un verdadero monumento funerario, sin semejante alguno entre todos los conocidos, ya de épocas anteriores, y ya tambien del período granadino. Superior á las descubiertas en la *Ráudha* de la Alhambra, que pertenecieron á los sepulcros de los Al-Ahmares, y muestran sólo inscripcion por una de sus caras y en los bordes (4), —mide la presente, labrada en

(1) Probablemente diria en la parte de esta línea que resulta ilegible:

الحمد لله الذى جعل الموت غاية المخلوقين

(2) Debian concluir esta línea y la frase en ella contenida, con las palabras:

...و اله وسلم هذا

(3) Tal vez diria, en lo que hoy no puede leerse: ليد, resultando en consecuencia: ابن وليد *Ebn-Gualid.*

(4) Con efecto: en los bordes de las dos únicas lápidas sepulcrales de los Amires granadinos, que se conservan en la Alhambra, se lee el conocido mote de los Nassritas: ولاغالب الا الله تعالى

riquísimo mármol blanco y cuyo vaciado procede de nuestra última expedicion á Córdoba, $0^m,95$ de alto por $0^m,49$ de ancho y $0^m,19$ de grueso. Coronada por una faja de almenas dentelladas, de $0^m,08$ de alto, presenta en primer término una faja de inscripcion de $0^m,06$ de ancho, abriéndose por la una de las caras un arco angrelado, de $0^m,48$ de alto por $0^m,29,50$ de ancho, rodeado por una orla tambien con inscripcion, de $0^m,05$ de ancho. De menores dimensiones la cara restante, mide $0^m,58$ de alto por ancho igual á la anterior, y comprendidos dentro de otra orla de $0^m,05$ de ancho, ostenta en el centro tres arcos angrelados de $0^m,11$ de alto por $0^m,09,50$ de ancho cada uno, sobre los cuales se descubre un medallon de $0^m,04$ de alto por $0^m,12,50$ de ancho, colocado debajo de una faja ó segmento de círculo de $0^m,09$ de ancho. En cada uno de los costados, por los cuales corren así la franja almenada como la faja general de $0^m,06$ de ancho, dibújanse seis medallones en sentido vertical y trasversal respectivamente, que se combinan para formar una especie de cruz, segun más adelante notarán los lectores, hallándose todos ellos llenos tambien de inscripciones religiosas tomadas de las Suras koránicas.

Como por esta ligera descripcion se comprende, la importancia del presente monumento, — que se aparta de la forma, así de los privativos de Toledo como de los especiales de Almería, de que dan ejemplo los números IV, XII, XIV, XV, XVI y XVII, — no puede desconocerse. Colocado á la cabecera de la tumba, á la manera de las *stellas* romanas, y como, segun Mármol, se encontraron las lápidas de los Nassritas, dá clara idea de su verdadera posicion la cavidad de la cara más pequeña, donde sin duda hubo de tener el punto de apoyo, ó hubo de colocarse algun receptáculo para recoger el agua del cielo, destinada á refrescar la sepultura, pues que no presenta, como las de Granada, señales de haber sido introducida en la tierra para su sustento.

En la primera de las fajas referidas, debajo de la franja almenada que, segun llevamos indicado, corona este monumento, se leen, empezando por la última palabra del costado de la derecha, las aleyas 165 y 166 de la *Sura* III del Korán, que, escritas, como toda la leyenda, en caractéres africanos de relieve, dicen de esta forma:

.. الذين
يستبشرون بنعمة من الله وفضل وان الله لا يضيع
اجر المؤمنين
الذين استجابوا لله والرسول من بعد اصا..
...بهم القرح

=*Los que*
se regocijan con los beneficios de Alláh y su generosidad y de que Alláh no deje esperar
la recompensa [prometida] á los fieles;
aquellos que obedecen á Alláh y al profeta, que practican el bien y te...
... men al señor.=

En la orla de la cara anterior de este peregrino monumento, se halla la siguiente inscripcion asimismo religiosa:

اعوذ بالله من الشيطان الرجيم، بسم الله الرحمن الرحيم وصلى الله
على سيدنا محمد واله وسلم تسليما
كل نفس ذائقة الموت وانما توفون اجوركم يوم القيامة
فمن زحزح عن النار وادخل الجنة (1)

Refúgiome en Alláh [huyendo] de Xaythán el apedreado.— En el nombre de Alláh el Clemente, el Misericordioso: la bendicion de Alláh [sea]
sobre nuestro señor Mahoma y su familia. Salud y paz.
Todas las almas probarán la muerte. Ciertamente recibireis vuestra recompensa el dia de la resurreccion;
y aquel que se haya librado del fuego, será quien entre en el paraiso.

(1) *Korán*, Sura III, aleya 182.

Escrita en trece líneas, muéstrase en el centro del arco de esta cara, la inscripcion sepulcral, que dice así:

توفى
الرّيّس الجليل الهمام
المرحوم ابو الحسن ابن الرّيّس
الاجل الهمام المعز بن محمد ابن
الرّيّس الاجل الهمام الاسعد
المرحوم ابن الحسن ابن الرّيّس
الاجل الهمام الاسعد المرحوم
ابى عبد الله ابن.............. الحيي
رحمه الله و....... .. .. وجعلى
الجنّة مقام .... وتوفّي
يوم السبت.. . . . . من
فايه فغم وحدّ. . . . وشبلة
رحمة الله عليه وجعل الحمد ربّه

Murió
el príncipe poderoso, magnánimo,
lleno de piedad Abú-l-Hasán, hijo del príncipe
dignísimo, magnánimo Al-Moêz-ben-Mohámmad, hijo
del príncipe dignísimo, magnánimo, dichoso,
lleno de piedad Ebn-Al-Hasán, hijo del príncipe
dignísimo, magnánimo, dichoso, lleno de piedad
Abú-Abdil-láh Ebn. . . . . el honesto .
(compadézcase de él Alláh. . . . . y méritos
el paraíso eterno. . . . .) y murió
el sábado. . . . . de
su regreso deseado y separacion. . . . . y universalidad
(la clemencia de Alláh [sea] con él) y tribute alabanzas á su señor (1).

En la orla de la cara posterior, adviértese la siguiente inscripcion koránica:

إنّ اللهَ عِندهُ عِلم السّاعَة و
يُنزل الغَيث ويعْلم ما فى الارحام و ما
تَدْري نَفْس ما ذا تكسب غدًا و
ما تدْري نفّس بأيّ أرض تموت ان عَليم خبير (2)

(1) De sentir es que no pueda leerse íntegro este interesante epígrafe, que nos dá entera la genealogía de uno de los gobernadores de Jaen, á consecuencia de lo borrados que se encuentran los signos. En la parte que hemos dejado de interpretar por esta causa, hallábase sin duda consignada la fecha del fallecimiento de Abú-l-Hasan, la cual no dejaria de tener importancia para los estudios históricos de aquel oscuro período de la historia arábiga en España.
(2) *Korán*, Sura XXXI, aleya 34.

Ciertamente á Alláh corresponde el conocimiento de la hora [de la muerte];
hizo descender [del cielo] sus beneficios y sabe lo que [encierran] las entrañas [de los hombres]. No sabe nadie lo que alcanzará mañana,
ni sabe en qué tierra morirá: que [Alláh es] sábio y conocedor [de todas las cosas].

La leyenda de la faja ó segmento circular, inscrito en la orla precedente, se expresa en estos términos:

ولد الرّيّس ابو الحسن الاجل ابن الرّيّس ابو...

Nació del príncipe Abú-l-Hasan, dignísimo hijo del príncipe Abú...

En un pequeño medallon inmediato al segmento indicado, prosigue:

....محمّد الهمام...

...Mohámmad, el magnánimo...

Continuando la anterior inscripcion, hállanse en las enjutas del arco central, de los tres que se abren en la parte inferior del referido segmento, las palabras

ولد يوم الخمس فى...

Nació el jueves en...

La inscripcion comprendida en los tres arcos mencionados, sitio en que termina la leyenda, se ofrece en la disposicion en que para mayor inteligencia la trasladamos á este sitio, sin perjuicio de darle la colocacion oportuna. Hállase, pues, escrita en esta forma:

شعبن	يوم ثما...	الظهر
	...نية	
عام	من	من شهر
و ستماية	ثلاثون	اربعة و

Su ordenacion, en nuestro concepto, es la siguiente:

...الظهر يوم ثمانية من شهر شعبن من عام اربعة و ثلاثون وستماية

...la hora de ad-dohar (1) *del dia ocho de la luna de Xaâban del año cuatro y treinta y seiscientos* (634 H.—1236 J. C.)

Exornando los costados de este singular monumento epigráfico, muéstranse hasta seis medallones colocados alternativamente, segun arriba dejamos advertido, en sentido vertical y horizontal, los cuales contienen inscripciones

---

(1) La hora y oracion del medio dia. — Los árabes cuentan, como es sabido, las horas del dia por las oraciones ó *açalaes*, y en este concepto, dividen aquél, segun la *Sunna* (السّنّة), en cinco horas, á saber: la de *assobhí* (الصّبح), ú hora del *assaláh* matutino, llamada tambien غجر, el alba, y á la dedicada la Sura LXXXIX del *Korán*, cual se halla la de *ad-dohar* (الظّهر), á que hace referencia la presente *Lápida;* la de *al-âssar* (العصر), ú oracion de la tarde, hasta ponerse el sol, que recibe tambien nombre de عشى y fué consagrada en la Sura CIII del citado libro; la de *al-magrib* (المغرب) ú oracion de la caida de la tarde; y, finalmente, la de *al-âtema* (العتمة) ó اللّيل, oracion de la entrada de la noche, que recibe consagracion en la Sura XCII del *Korán (Suma de los principales mandamientos y devedamientos de la Ley y Çuna, Memorial Hist. Esp.*, tomo v, pág. 269). Además de estas horas, se cuenta la de *ad-duha* (الضّحى), consagrada en la Sura XCIII del *Korán*, y en la cual se comprende el tiempo que media entre las diez y las doce de la mañana.

religiosas tomadas del *Korán*, las cuales dan comienzo, como notarán los ilustrados lectores, en el costado de la derecha de la cara posterior, leyéndose con efecto:

Costado de la derecha:	Costado de la izquierda:
وليك (1) خزاو...	خلدين (3) فيها
ربهم وجنت (2)	العلمين (4) قد خلت
من تحتها الا...	سنن فسيروا
	(5)

Todos experimenta... = ...rán la indulgencia del = Señor y [habitarán] en jardines = regados = por corrientes de a... = ,..gua...

...constantes en ellos. = Cuán hermosa [es] la recompensa = de las [buenas] obras! = Fué preciso = en tiempos anteriores á vosotros = castigar [á los malvados]. Recorred = la tierra...

XX.

Con el número 136 del índice del *Museo Arqueológico Nacional*, figura en la Sala correspondiente un fragmento de piedra comun arenisca, que parece haber formado parte del *arrabaá* de una puerta, el cual mide 0^{m},43 de longitud por 0^{m},20 de ancho. Encontrado en el famoso *barrio del Albaicin* de Granada, ostenta dos medallones oblongos incompletos enlazados entre sí, en los cuales, escrita de derecha á izquierda y vice-versa, se lee una palabra en caractéres cúficos de relieve, toscamente labrados, pero que por su disposicion y por el exorno de los referidos medallones, formados de cintas, autorizan la hipótesis de que hubo de corresponder este monumento al siglo VII de la Hégira. Es donacion del Sr. D. Manuel de Góngora, á quien arriba hemos citado, ofreciéndose en esta forma la interpretacion del presente epígrafe, que dice así:

الغالب

(Al-Gálib) El vencedor.

Del contexto de este fragmento epigráfico, se desprende que hubo de ser producto de la primera época de la dinastía de los Beni-Nassares, ó lo que es lo mismo, de los tiempos de Abú-Abdil-láh Mohámmad I, llamado por su

(1) Por أولائك

(2) Por جنات

(3) Por خالدين

(4) Por العاملين — *Korán*, Sura III, aleya 130.

(5) *Idem*, id., aleya 131, la cual concluye de esta forma: *فانظروا كيف كان عاقبة المكذبين... ...*y ved cual fué el fin de los impostores.*

fortuna الغالب بالله *(Al-Gálib bil-láh)*, de quien cuenta la tradicion que aclamado por sus tropas con el referido sobrenombre, contestó la célebre frase, consagrada despues como lema por sus sucesores: ولا غالب الا الله, *No [es] vencedor sino Alláh*, la cual demuestra su modestia. Esto no obstante, conservó el sobrenombre consignado en este monumento, como acreditan así las inscripciones sepulcrales de sus descendientes, como otros varios objetos, entre los cuales figuran, por ejemplo, la famosa *Lámpara de Abú-Abdil-láh Mohámmad III de Granada*, que se ostenta en el *Museo Arqueológico Nacional* y es ya conocida de nuestros lectores (1), y las monedas de los Nassritas.

III.

LÁPIDAS EXISTENTES EN EL GABINETE ARQUEOLÓGICO DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA.

I.

Merece por su antigüedad y su importancia, cual monumento conmemorativo, ocupar el primer puesto entre las lápidas arábigas de la *Real Academia de la Historia*, el vaciado de la presente, que mide $0^{m},50$ de alto por $0^{m},42$ de ancho. Procedente, al parecer, de Córdoba, hállase escrita en caractéres cúficos de resalto, distribuida la interesante inscripcion en ella contenida, en diez líneas exactamente iguales. Como indican el nombre del Califa y la fecha que ostenta, corresponde este epígrafe al período más brillante de la cultura mahometana, haciendo relacion, sin duda, á una construccion memorable cuyo nombre no ha guardado la historia. Es, por tal razon, demás de la puramente epigráfica, digno de la mayor estima este monumento, cuya lectura se ofrece de este modo:

بسم الله الرحمن الرحيم
امر ببنيانها هذه الدار عمّرها
الله الصعدة و المرادة
عبد الله عبد الرّحمن امير
المومنين ايّده الله فتمّ بنيانها
على يدي فايده وعبده
عبد الرحمن بن محمّد
بعون الله ونصره في
سنة ثلث و (2)... وثلث مائة
وكان عبد الله كاتب

En el nombre de Alláh, el Clemente, el Misericordioso,
mandó construir esta casa (dure muchos años
su obra y techumbres),
el sierro de Alláh Abd-er-Rahman, Príncipe

(1) Véase en el tomo III del presente Museo la *Monografía* citada, y en ella la inscripcion de la *Lámpara*.

(2) Muy borroso. — Parece leerse ثمانين ; pero como sería un anacronismo, no nos determinamos á resolver la duda en que el presente vaciado nos deja.

de los creyentes (ayúdele Alláh), y se dió término á su construccion,
bajo la direccion de su prefecto y sierro
Abd-er-Rahman-ben-Mohámmad,
con la proteccion de Alláh y su auxilio, en
el año tres y. . . . . . y trescientos.
Fué Abdil-láh el secretario (Kátib).

II.

De mayores dimensiones que la precedente, mide esta lápida, labrada en piedra comun, $0^{m},84,50$ de alto por $0^{m},60$ de ancho. Una moldura forma el paralelógramo en el que se halla escrita, no ofreciendo exorno alguno ni en los caractéres, sumamente borrosos, ni en la moldura referida, lo cual dá mayor carácter á este monumento, interesante de suyo, segun revela la inscripcion que á continuacion insertamos. De dudosa procedencia, dá conocimiento de la construccion de un camino ó vía, cuya importancia no nos es posible quilatar al presente, sin el exacto conocimiento del lugar en que fué descubierto, aunque por la naturaleza de la inscripcion, parece deducirse que debió satisfacer necesidades ya de antiguo exigidas.

Dice, pues, en las nueve líneas que la forman:

بسم الله الرحمن الرحيم
امر ببنيان هذا النّهج عبد
الله الحكم المستنصر بالله
امير المومنين اطال الله بقاه
علي يدي موليه و قايده
هنسور بن احمد
صهل الحول الله...... (1)
وذلك في شهر رمضان
سنة سبع وخمسين وثلث ماية

En el nombre de Alláh, el Clemente, el Misericordioso,
mandó construir este camino el siervo
de Alláh Al-Hakem Al-Mostanssir-bil-láh,
Príncipe de los Creyentes (prolongue Alláh su permanencia [en la tierra]),
bajo la direccion de su liberto y prefecto
Hansur-ben-Ahmed
(sea duradera [en él] la proteccion de Alláh)...
Esto [fué hecho] en la luna de Ramadhán
del año siete y cincuenta y trescientos.
(357. H. — 969 J. C.)

(1) Parece que los signos escritos en este paraje forman la palabra بانعم ó بانعمه *en beneficio suyo;* pero se hallan tan borrosos, que es imposible fijar con exactitud la expresion en ellos contenida.

III.

Procedente de Múrcia, y labrada en fino mármol blanco, mide la presente *lápida sepulcral* $0^{m},52$ de alto por $0^{m},42$ de ancho, y se halla escrita en once líneas de caractéres cúficos de resalto, no ostentando exorno de ningun género ni en los mencionados caractéres, cual acontece con alguna de Córdoba perteneciente á la época del Califato, ni en las interlíneas, cual los que se ofrecen en algunas de Almería y de Toledo. La inscripcion en ella contenida, dice de esta forma, reducida á caractéres *nesji:*

بسم الله الرحمن الرحيم
يايّها الناس ان وعْد الله
حق فلا تغرّنّكم الحياة الدّ...
...نيا ولا يغرّنّكم بالله الغر...
...ور هاذا قبر احمد ابن
ختاج توفى رحمه الله... في ر...
...جب اثنا عشر يوم سنة سبع و
خمسين واربعة ماية كان
تشهد ان لا الاه الا الله
وحدة لا شريك له و ا...
...ن محمد عبده ورسوله

En el nombre de Alláh, el Clemente, el Misericordioso,
¡oh hombres! [creed] que las promesas de Alláh
[son] ciertas, y no os dejeis seducir por los placeres del mun...
...do, ni os aparteis de Alláh por los enga...
...ños [de la carne]. Este [es] el sepulcro de Ahmed-Ebn
Jatách; murió (apiádese de él Alláh)... en [la luna de] Ré...
...cheb á los doce dias (1) *en el año siete y*
cincuenta y cuatrocientos (457 H.—1066 J. C.)
Confesó que no [hay] dios sino Alláh
único, [quien] no [tiene] compañero, y que
Mahoma es su siervo y su enviado (2).

IV.

Demás de los arriba trascritos, existe en la *Real Academia de la Historia* un fragmento de *lápida sepulcral*, procedente de Almería, cedido por el Sr. D. Miguel Ruiz de Villanueva á aquella Corporacion, y labrado tambien en mármol blanco, cuya forma no difiere de la de las lápidas de aquella ciudad que se custodian en los Salones del

(1) Esto es: restando doce dias de la luna de Récheb.
(2) Fué hallada en los cimientos de una casa antigua de Múrcia, y regalada á la Real Academia de la Historia por el Sr. D. Angel Guirao.

Museo Arqueológico Nacional, y cuyos epígrafes son ya de nuestros lectores conocidos. Mide el presente fragmento $0^{m},39$ de alto por $0^{m};41$ de ancho, y en él se conservan parte de la orla ó *arrabaâ* y de la inscripcion inscrita en un arco de igual trazado y naturaleza que los de los monumentos de esta especie, tan frecuentes en Almería. Escrito en caractéres cúficos de resalto, sólo restan ocho líneas, de las cuales, fuera de la leyenda de la orla, seis se hallan comprendidas dentro del arco, y las otras dos en la tabla que separa la archivolta de la parte superior del *arrabaâ*, leyéndose en ella:

سم الله الرحمن الرحيم وصلي
الله على محمّد واله وسلم...

En el nombre de Alláh, el Clemente, el Misericordioso: la bendicion
de Alláh [sea] sobre Mahoma y su familia. Salud...

سلم
الحمد لله الذي
جعل الموت غاتة المخلو...
..قين وسبيل الأولين والا...
..جرين واليه .. . الخلق
اجمعين وصلى اللّه
. . . .

Salud.
Alabado [sea] Alláh, que
hizo á la muerte fin de las cria...
...turas y camino de los que fueron y de los
que serán y á él. . . . . . lo creado
en su totalidad. La bendicion de Alláh
. . . .

..............الله وحدة لا شر...
...يك له وان محمدا عبده ورسوله
ارسله بالهدا ودين الحقّ ليظ[هره]...

...Alláh [es] único, no [tiene] compañe...
...ro y que Mahoma [es] siervo y legado suyo.
Envióle con la direccion y ley verdadera, para ensal[zarla]...

IV.

Diversa es, cual habrán ya advertido los discretos lectores del Museo Español de Antigüedades, la enseñanza que se desprende del estudio de todos y cada uno de los epígrafes arriba trascritos, ya con relacion á los formularios esta-

blecidos para los monumentos fúnebres, á cuya categoría corresponden aquéllos en su mayor número, ya en órden al desarrollo gradual de la escritura, que podríamos acaso entender por monumental, desde el siglo IV hasta el VIII de la Hégira, y dá razon é idea de las trasformaciones que, de una á otra edad, experimentan la cultura y la dominacion mahometanas, en las distintas regiones de Al-Andalus; y ya, por último, en lo que se refiere á las costumbres seguidas por la grey islamita en tal linaje de monumentos sepulcrales, así en Toledo como en Córdoba, Múrcia y Almería. — En este triple concepto — dado que ninguno de los epígrafes sepulcrales del *Museo Arqueológico Nacional* y de la *Real Academia de la Historia*, ofrezca particular interés para la historia, en cuanto se relacione con el esclarecimiento de la vida de ningun personaje célebre, fuera de la lápida señalada con el número XIX (1), — no puede desconocerse por nadie la importancia de las LÁPIDAS ARÁBIGAS, que contribuyen eficaz y poderosamente á presentar bajo un aspecto enteramente nuevo al pueblo musulman, y por tanto, á los fines generales de la ciencia histórica.

Del estudio de las artes mahometanas, en sus varios períodos, venimos en conocimiento del desarrollo que, bajo el punto de vista de la realizacion de la belleza, alcanza el pueblo referido, durante su dominacion ó resistencia en la Península; del exámen de sus fábricas y monumentos arquitectónicos, deducimos su vida en el triple concepto de la familia, de la sociedad y de la religion; del reconocimiento de sus productos industriales, por vulgares que ellos sean, nos levantamos á la contemplacion de su vida industrial, como por el estudio de sus historiadores, de sus poetas y de sus filósofos, nos es dado apreciar asimismo la vida de su inteligencia, obrando en cada una de las ámplias esferas que comprende. — Y admitidos tales presupuestos — no haciendo mencion de cuantos elementos brinda, para su ilustracion histórica, la existencia de todo pueblo, — fácilmente se comprenderá que del exámen detenido de los monumentos sepulcrales se extrae, por decirlo así, un nuevo conocimiento de altísima importancia y de interés muy subido, pues que en union é íntimo enlace con las enseñanzas ministradas por los demás productos del arte, de la industria, de la ciencia y de la literatura, concurre á completar la historia del pueblo arábigo-español bajo todas sus relaciones.

Fin es este que, en términos más generales, está llamada á realizar la ciencia arqueológica, para la cual nada hay que pueda ser indiferente, si satisface sus aspiraciones, conspirando al propósito de la historia; y en tal sentido, las LÁPIDAS ARÁBIGAS, que sólo guardan memoria de personajes vulgares, y que, cual llevamos dicho, han sido hasta aquí miradas con general menosprecio por esta causa única, adquieren singular importancia en el hecho mismo de que, ó sirven para darnos exacta cuenta — por medio de los caractéres en que se hallan escritas — de las vicisitudes por que atraviesa la dominacion musulmana, ó para fijar, con la forma de los signos, las varias épocas del desarrollo de sus artes, y áun de sus industrias; ó para, finalmente, presentar las costumbres del pueblo islamita, en órden á sus monumentos funerarios.

No hemos de repetir aquí nociones que, por lo conocidas, pudieran quizás tildarse de vulgares, haciendo en ello ofensa á la ilustracion de nuestros entendidos lectores; pero dada la diversidad de formas que presentan en las regiones de Al-Andálus—por nosotros visitadas hasta el presente — los ya citados monumentos, ocurre la idea de si debieron ó no influir en ellos los tradicionales recuerdos de cada una de las razas que, bajo el vínculo de la religion de Mahoma, tomaron asiento en la Península Ibérica, desde el siglo VIII de nuestra Era. — Lícito nos ha sido reconocer y estudiar en Córdoba lápidas sepulcrales, como la del Sr. D. Rafael Ramirez de Arellano, correspondiente al siglo III de la Hégira (2), y las que con los números VIII, IX y XVIII figuran en la presente *Monografía*, las cuales parecen indicar—no por hallarse labradas en una superficie plana de mármol blanco, sino porque, á lo ménos en la disposicion en que han llegado á nuestros dias, no consiente su forma la hipótesis contraria,—que debieron colocarse, como se acostumbró en los antiguos cementerios cristianos, y áun, fuera del sistema *columbario*, se usa en algunos de los modernos, extendidas sobre la fosa; otras, asimismo planas, en la citada Córdoba, y en Sevilla, Almería y Granada, que hubieron de levantarse «hincadas derechas» en la tierra, cual decia el docto Mármol y Carvajal, refiriéndose á las lápidas sepulcrales de los Amires granadinos, en su tiempo descubiertas (3), á la cabecera de la huesa, y á manera de *stellas;* otras en Toledo, como la que figura en el *Museo Arqueológico Nacional*, y con el número IV queda arriba trascrita, las cuales constituyen, por su aspecto, verdaderos monumentos sepulcrales, y se hallan labradas en récios

(1) Véase la pág. 144 de esta *Monografía*.
(2) Forma parte este interesante epígrafe de nuestras proyectadas *Inscripciones árabes de Córdoba*.
(3) *Rebelion de los moriscos*, t. I, lib. I, cap. VII, pág. 27.

fustes ó medios fustes de mármol y de piedra comun, colocadas sin duda alguna á la cabecera de la misma fosa, como las anteriores, forma que no excluye por cierto la plana, de la cual se encuentran ejemplares; otras, en fin, en Málaga y Almería, llamadas por el vulgo de esta última poblacion *piedras de tapia*, las cuales merecen ser estudiadas con la mayor detencion, porque constituyen, respecto de la memorada Almería, una variedad, tal vez exclusiva (1), como acontece en Toledo — á lo que nos es dado entender — con los monumentos sepulcrales en forma de columna.

Que ni esta forma, ni la de las apellidadas vulgarmente *piedras de tapia* ó *piedras tumulares*, cual nosotros las hemos designado, fué usada en otras regiones que las de Toledo y Almería respectivamente, es hipótesis que parece autorizar el hecho de no haberse hallado ningun monumento de tal especie en las demás comarcas sometidas al dominio del Islam; que la forma general fué la de las propiamente dichas lápidas, esto es, las de forma cuadrangular y plana, justifícalo con entera evidencia la abundancia con que se encuentran en todas las poblaciones que sufrieron el yugo mahometano, deduciéndose en consecuencia de aquí — habida consideracion á la circunstancia, no digna de olvido, de que, tanto las *columnas* existentes en Toledo, como las *piedras tumulares* que hemos reconocido en Almería, corresponden á época posterior á la caida del Califato — que si pudieron influir en esta última ciudad los africanos, para dar orígen á tal forma de monumentos sepulcrales, no sucedió lo mismo respecto de Toledo, rescatada, como es sabido, ántes de la invasion almoravide. Tal vez si el mal aconsejado Felipe II no hubiera dispuesto que en 1574 se borrasen ciento y cinco inscripciones arábigas que, al decir del P. Roman de la Higuera, se conservaban todavía en Toledo (2), hallaríamos entre ellas algunas escritas en *columnas*, correspondientes á la época del Califato; pero cometido tan incalificable atentado, es hoy imposible establecer ninguna afirmacion en este punto, por más que del exámen de tal linaje de monumentos sepulcrales se deduzca, sin dificultad, que fuesen quizás labrados á imitacion de los *cipos* y *columnas miliarias* de los romanos (3), y que, por tanto, la tradicion no pudo germinar, sin grave ofensa de la lógica, cerca de cuatro siglos despues de la invasion mahometana en nuestro suelo, y sin ejemplos y precedentes en el período del Imperio de Córdoba.

De extrañar es, no obstante, admitido este presupuesto, — que ofrece marcadas señales de verosimilitud, — que ni en Córdoba ni en Sevilla, ni en ninguna de las demás poblaciones que ántes y despues del Califato de los Abd-er-Rahmanes obtuvo merecida importancia entre los mahometanos, se conserven ó se guarde por lo ménos noticia de esta suerte de monumentos sepulcrales, cuando tan frecuente es hallar en ellos *cipos* y *columnas miliarias* de la época romana, los cuales debieron, al parecer, cual aconteció en Toledo, servir de modelos, si bien no para todos, para algunos monumentos de esta naturaleza.

---

(1) La única inscripcion de importancia, bajo el punto de vista epigráfico, que nos fué dado reconocer y estudiar en Málaga, es propiedad del señor Marqués de Loring, y se encuentra en su *Hacienda* llamada *de la Concepcion*, á un cuarto de hora de aquella ciudad; y aunque, segun se nos indicó por la persona encargada de enseñarnos el *Gabinete arqueológico* del citado Sr. Loring, fué hallada cerca de Córdoba, al construirse la vía férrea de una á otra poblacion, no nos decidimos á dar entero crédito á sus palabras, fundados en el hecho de que hasta ahora — que sepamos — no se ha descubierto en la antigua ciudad de los Califas ejemplar alguno que lo corrobore y justifique. En tal concepto, pues, mientras preparamos para su dia muy detenido estudio de esta inscripcion, y de cuantas examinamos durante nuestra última visita á Andalucía, creemos que la *piedra tumular* del Sr. Marqués de Loring procede de alguna ráudha almeriense. Mucho celebraremos tener que rectificar en su dia nuestros juicios.

(2) Gayangos, *Estudios históricos y literarios.—Inscripciones arábigas*, art. I, publicado en el tomo III del *Siglo Pintoresco* (1847), pág. 162.

(3) Nuestro buen amigo, el entendido D. Adolfo Rivadeneyra, hablando, en su interesante *Viaje de Ceylan á Damasco*, de la Mezquita de Hebron, y en ella de los sepulcros de Abraham y de Sara, su mujer, dice: «...pude ver uno de los lados del sepulcro de Abraham, deduciendo que el todo vendria á ser como medio cilindro hecho de piedras, y blanqueado de yeso; veíanse tambien allí dos columnas de mármol gris, de tres metros y medio de altura, con sus bonitos capiteles amarillentos, á pesar de que no me fué posible distinguir si aquel color era natural ó no, como tampoco pude alcanzar á ver toda la extension de la gruta de Macfelá.» (*Loco citato*, pág. 312). El intrépido catalan D. Domingo Badía y Leblich (Aly Bey el Abbassí), no se detiene, por desgracia, en la descripcion de estos sepulcros (*Viajes de Alí Bey el Abbassí por Africa y Asia*, t. III, cap. VII, pág. 142), lo cual acontece tambien con los demás que menciona, existentes en Fez, Damasco, etc. Mas por lo que hace á su disposicion exterior, toda sepultura se compone en general de cinco cosas esenciales, á saber: dos piedras derechas, ya rectangulares, ya terminadas en una especie de cabecera de medio punto, que se colocan perpendicularmente, una á la cabeza y otra á los piés del cadáver, á las cuales suelen llamar actualmente los mahometanos رُوسِيَة *Rusiyat* ó cabecera, y الشّهيد *Ax-xahid* ó سهادة, سُهاد y سُوَاهد ó *Saguahid;* sobre la primera hállase grabado el epitafio, y en la segunda se leen unas veces inscripciones poéticas en elogio del difunto, ó ciertas leyendas koránicas, en las cuales se habla de la vanidad del mundo, la necesidad de la muerte y la esperanza de otra vida. Otras dos piedras, asimismo rectangulares, colocadas á los dos lados de las tumba, forman una especie de recinto ó cuadrado con las anteriores, y reciben el significativo nombre de جنّابات *chennabyat*, cubriendo la parte media ó central de la sepultura una losa de mármol, piedra, pizarra ó ladrillos, cual acreditan muchos de los que hemos examinado en nuestra última expedicion á las comarcas andaluzas, — y algunas veces simplemente césped, lo cual se llama وسط قبر ó *centro de la tumba*. Nuestros ilustrados lectores, teniendo presentes estas noticias, habrán podido, por tanto, apreciar los monumentos de esta naturaleza, cuyas inscripciones insertamos en la presente *Monografía;* todos ellos, fuera del señalado con el número XIX y las llamadas *piedras tumulares*, corresponden á la cabecera (رُوسِيَة) y al centro del sepulcro ó وسط قبر.

Son las *piedras tumulares*, como habrán observado los lectores en la I.ª de las láminas que ilustran la presente *Monografía* (1), de forma completamente distinta á la de las *columnas*, variando por tanto su colocacion en las sepulturas. — Afectan todas ellas la figura de un *prisma*, y presentan en la base ó cara inferior cierta ranura, en la cual se han hallado, no pocas veces, restos de primitiva argamasa, ofreciendo los extremos longitudinales del prisma la forma de un plano triangular inclinado, cuyo vértice coincide con la arista ó tangente de las otras dos caras laterales; una moldura entrante, por medio de la cual recibe este poliedro condiciones artísticas, le levanta sobre una especie de *plinto*, que es el que hace oficio de cara inferior, y en cuyo borde se encuentran con frecuencia inscripciones religiosas, segun tuvimos ocasion de advertir en algunos ejemplares del *Gabinete epigráfico* que, cual dejamos indicado, posee en la antigua corte de los Beni-Ssomadih el erudito Sr. D. José de Medina. Muchos de estos monumentos muestran en las caras laterales dos líneas de inscripcion, en caractéres cúficos exclusivamente, como se observa en los dos fragmentos que con los números XVI y XVII trascribimos arriba; otros ostentan una sola línea de escritura, la cual se destaca, cual sucede en el preinserto del número XV, sobre vástagos serpeantes que se enlazan con los signos; y otros, por último, contienen sólo muy concisa inscripcion (2), no faltando tampoco entre ellos los que, además de la leyenda de las caras laterales, que continúa en los planos triangulares de los extremos del prisma, ó se interrumpe algunas veces al llegar á este sitio, — presentan en los bordes del plinto, segun queda insinuado, otra leyenda, generalmente de carácter religioso.

Por las dimensiones de estas *piedras tumulares* y por su forma, puede deducirse que hubieron tal vez de ser colocadas á manera de *túmulo* sobre las sepulturas; pero, áun admitiendo como verosímil esta hipótesis, que parecen autorizar, demás de las razones indicadas, la razon de orígen, como advertiremos más adelante, ocurre una grave dificultad, para poder desde lúego dar por sentada la hipótesis referida, respecto de la colocacion de los monumentos de que tratamos. — Nace, en primer lugar, la dificultad aludida, de la ranura que muestran, sin excepcion, todas las *piedras tumulares*, en la cual se han encontrado muchas veces, como arriba diijimos, restos de primitiva argamasa ó mezcla; origínase, en segundo, de la circunstancia, no desatendible, de que no siempre queda completa la inscripcion sepulcral en las dos caras laterales del prisma, faltando en ella requisitos indispensables en toda clase de epígrafes, ejemplo que se ofrece en la misma *piedra tumular* del número XV, como hicimos notar ya oportunamente (3); engéndrase, en tercer lugar, del hecho de existir en algunos de estos monumentos inscripciones de resalto en el borde del plinto, cosa que insinuamos en líneas precedentes, cual recordarán nuestros benévolos lectores.

Ahora bien: si las *piedras tumulares* se colocan inmediatamente sobre la fosa, ¿para qué fin podia servir la ranura que en todas ellas sin excepcion se observa? Si, como no siempre acontece con las lápidas sepulcrales labradas para cubrir la sepultura, con las *stellas* y con los *cipos* ó columnas fúnebres de Toledo, fueron las referidas *piedras tumulares* tal cual las hemos procurado describir, únicas para la decoracion de las tumbas, ¿por qué causa se halla incompleta su leyenda en la parte más esencial de la misma?... Si, áun suponiendo que esto no fuera así, diéramos por sentado que continuó en las inscripciones del borde del plinto, ¿para qué fin labrar las mencionadas inscripciones en paraje donde el yacimiento de la misma piedra hacía inútil el epígrafe?

Hé aquí, pues, los puntos que sería preciso resolver para apreciar debidamente las que el vulgo llama, por su configuracion, en Almería, *piedras de tapia*, y deducir el conocimiento de este linage de monumentos funerarios, que no carece de precedentes en otros pueblos, y dentro de la misma Península española. ¿Sirvieron estas *piedras tumulares* para coronar otro cuerpo, formado acaso por dos tablas de mármol colocadas en plano inclinado, cuyo vértice encajase en la ranura ántes indicada?... ¿Continuó, por ventura, la leyenda incompleta de aquella especie de túmulo en las indicadas tablas de mármol? No nos atrevemos desde luego á considerar como verdadero este supuesto, por más

---

(1) Véase en ella el dibujo señalado con el número XV.

(2) Tal sucede con la que conserva el citado Sr. Medina, bajo el número 48 de su *Catálogo*, donde se lee en menudos caractéres cúficos de resalto, y en cada uno de los extremos de las caras laterales del prisma, respectivamente, estas dos líneas de inscripcion:

هذا قبر احمد
ابن عبد العزيز

Este [es] el sepulcro de Ahmed
hijo de Abdu l-Aziz.

(3) Pág. 139 de la presente *Monografía*.

que en el citado *Gabinete* del Sr. Medina hayamos encontrado, aunque en fragmentos, dos tablas de mármol de 0^m,69 de longitud por 0^m,22 de latitud, y 0^m,81 por 0^m,20 cada una (1), en cuyo tercio superior se muestra una franja con inscripcion religiosa en caractéres cúficos de resalto (2), lo cual pareceria autorizar nuestra hipótesis. Destruidas, si existieron, por su misma fragilidad, al encontrarse las *piedras tumulares*, cuyo espesor ofrecia mayor consistencia, no es hoy posible formar exacta idea de los monumentos de que indudablemente formaron parte; tal vez en las frecuentes obras que han cambiado en la actualidad el aspecto de Almería, logre descubrirse íntegra alguna de estas tumbas: sólo entónces será dado el esclarecer este punto, no exento de importancia, respecto de la historia y costumbres de los musulmanes españoles.

Apuntamos arriba la idea de si pudo influir en la forma de las *piedras tumulares*, á que nos referimos, la invasion de los almoravides; y si bien la circunstancia de que entre el gran número de las que se conservan en Almería, como sucede respecto de las *columnas* de Toledo, no hay ninguna anterior á la caida del Califato, teniendo en cuenta el hecho de que fué tambien, aunque ya en la época cristiana, usada esta forma de túmulos *(columbarios)* por los romanos, sirviéndose al efecto de tejas, y muy principalmente en las sepulturas cristianas de los siglos x y xi de nuestra Era, en los cuales se labraron de piedra,— fácil será comprender que, ó debieron las *piedras tumulares* emplearse para las sepulturas mahometanas, ántes de erigirse Almería en reino independiente, ó se labraron en este período, á imitacion de las tumbas cristianas. Más natural, sin embargo, nos parece el primero de los dos supuestos apuntados, por más que, como en otro lugar decimos, no se hayan descubierto aún, fuera de la memorada Almería y correspondiendo á los siglos v y vi de la Hégira, monumentos de esta índole en ninguna de las demás regiones sometidas al Imperio del Islam, durante el período del Califato español y despues de su destruccion y aniquilamiento.

Mas sea como quiera, es lo cierto que, bajo el punto de vista arqueológico, ofrecen muy singular interés las *piedras tumulares*, algunas de las cuales suele acontecer que carezcan de toda inscripcion, como nos fué dado observar en una de ellas, que sirve de guardacanton al presente en una de las calles de aquella ciudad, cuyo nombre no recordamos. Por lo que hace á las lápidas sepulcrales de forma plana, debemos de distinguir en primer término dos clases principales: corresponden á la primera las que constituyen por sí propias verdaderos monumentos, en cuyo número se cuenta la que con el número XIX insertamos arriba, y aunque de menor importancia, bajo este punto de vista, las de los Amires granadinos; las lápidas, planas de una sola cara, figuran en la segunda, y á esta categoría

(1) Llevan en el *Catálogo* del Sr. Medina, por el órden en que las citamos, los números 26 y 27.

(2) Las indicadas inscripciones, contando entre los referidos fragmentos el que mide 0^m,31 de longitud por 0^m,21 de latitud y se halla señalado con el número 28, que es donde parece dar principio la leyenda que se ofrece en la tabla número 26, se hallan concebidas en los términos siguientes:

Número 28. بسم الله الرحمن الر.....

En el nombre de Alláh el Clemente, el Mi.....

Número 26. ....و صلى الله على محمد، يايها الناس اتقوا ربكم و اخشوا........

La bendicion de Alláh [sea] sobre Mahoma.—Oh vosotros hombres! Temed á vuestro señor y desconfiad.....

(*Korán*, Sura xxxi, aleya 32).

Número 27. ....المغفرة امن رب العالمين، الله لا اله الا هو الحى القيوم لا تاخده سنة.....

... el perdon, creyó en el señor de los mundos. Alláh, no [hay otro] dios sino él, el eterno, el inmutable; no le embarga estupor.....

(*Korán*, Sura ii, aleya 256).

No puede admitirse el supuesto de que estas tablas de mármol constituyesen los costados de la tumba (الجنابات), pues que segun acredita el fragmento del número 28, debieron formar en todo caso una especie de sarcófago, en el cual el precitado, donde dá principio la inscripcion, sería la cabecera (روسية), faltando en consecuencia otro fragmento de iguales dimensiones, para los piés del sepulcro. Acaso en el centro, constituida así la sepultura, y atendiendo á la consideracion de que la leyenda contenida en estas tablas es religiosa, se colocó alguna *piedra tumular*, aunque esto es hoy difícil de discernir, con tanto mayor motivo, cuanto que hallamos monumentos de esta índole, como el del número XV, en el cual dá principio la inscripcion sepulcral, quedando incompleta y sin determinar ni la fecha, ni la circunstancia de haber muerto el personaje á que se refiere, segun queda advertido, confesando la unidad de Alláh y la mision profética de Mahoma, contribuyendo por su parte á aumentar nuestras dudas las *piedras tumulares* de los números XVI y XVII, pues que si bien en la segunda se cumplia aquel requisito, en la primera sólo se advierten inscripciones religiosas, aunque no tomadas del *Korán*, como habrán, sin duda, advertido los lectores.

corresponden la mayor parte de las que hemos reconocido. Unas y otras, fuera de las que cubrian la sepultura, colocábanse, no obstante, á la cabecera y á los piés de la fosa, ya como monumentos, y ya tambien como *stellas*, sucediendo muchas veces, cual acreditan las ya citadas lápidas de los Al-Ahmares y áun alguna de Almería (1), que ostenten por ambas caras distintas inscripciones, meramente sepulcral la primera, ó laudatoria ó en elogio del difunto la de la cara posterior, no faltando tampoco entre ellas las que en esta última cara muestren sólo versículos alkoránicos, segun acredita la memorada de Almería.

No hemos de reproducir en este sitio cuanto dejamos dicho ya al trascribir la hermosa lápida procedente de Jaen, que se conserva en el *Museo Provincial de Córdoba*, y figura hoy por medio de un vaciado, en el *Museo Arqueológico Nacional* (número XIX de las insertas en esta *Monografía)*, porque habria de ser harto enojoso para nuestros lectores; pero sí debemos hacer observar que mientras la mayor parte de las lápidas sepulcrales que hemos estudiado en Córdoba y en Toledo, correspondientes á la época del Califato y áun á la de los régulos de Táifa, se muestran exentas en absoluto de toda decoracion, las labradas en los periodos posteriores ofrecen mayores condiciones artísticas. Hállanse aquellas, en efecto, formadas, ó por una orla ó filete que, á manera de cuadro, encierra la inscripcion sepulcral, ó por una faja en iguales condiciones, dentro de la que se advierte otra leyenda, por lo comun religiosa, y continuacion casi siempre de la contenida en él centro de la lápida; afectan éstas variadas, aunque análogas formas, reconociendo un mismo principio, cual acreditan las arriba trascritas, y llevan los números XIV y XVIII (2). No son para olvidadas en esta última época las labradas en pizarra, de las cuales existen dos ejemplares en la *Biblioteca de la Universidad Literaria de Sevilla* (3), y uno en el *Museo Provincial de Córdoba*, cuya sencillez excede á la del período del Califato, pues que en ellas no existe sino la inscripcion sepulcral, grabada ó rehundida; diferénciase, sin embargo, la cordobesa, no sólo por la esbeltez de los signos, sino tambien porque en la parte posterior, y dentro de una estrella cabalística, formada por dos triángulos secantes en sentido contrario, se halla, como invocacion, el nombre de Alláh, en caractéres de mayores dimensiones que los de la inscripcion funeraria.

Semejantes por su sencillez á las lápidas del período del Califato, tal como ligeramente las hemos descrito, son las lápidas conmemorativas, segun demuestra la de la *Puerta de las Palmas* de la Catedral de Córdoba (4), las dos que se conservan en la *Iglesia de Santa Cruz* de Écija (5), otras varias de igual índole que figuran en el *Museo* cordobés, las de los números I y II de la *Real Academia de la Historia*, las de la *Iglesia de San Juan de la Palma* (6); y la del Salvador en Sevilla (7); algunas de Almería y las de la *Puerta de Ley* en la Alhambra granadina (8), fuera de la que se conserva en el *Cármen de Arratia* ó *Mihrab*, dentro del recinto de aquella fortaleza, lápida que presenta el aspecto de un arco mauritano (9). Destinadas á perpetuar la memoria de construcciones más ó ménos importantes y á fijarse en los muros del edificio ó fábrica á que hacen referencia, su figura no obedece, á la verdad, á ningun precepto, acomodándose, cual revelan las citadas, á las dimensiones y á la forma en que podian tener fácil colocacion en los muros. Su importancia, pues, bajo este punto de vista, es sobrado inferior á la de las lápidas sepulcrales, por más que en la consideracion arqueológica y en la epigráfica, exceda muchas veces su mérito al de las referidas.

No juzgamos terminada aquí nuestra tarea; pero cumplido nuestro propósito de llamar la atencion de los doctos sobre los monumentos epigráficos de la época mahometana, hasta ahora tan descuidados como desatendidos, cábenos la satisfaccion de haber contribuido con nuestros pobres esfuerzos á desterrar mal fundadas preocupaciones y á librar del olvido monumentos que pueden ayudar al esclarecimiento de la nacional historia, tan interesante en el período á que corresponden, y que hoy más que nunca demandan el estudio y la consideracion de los entendidos.

---

(1) Así lo atestiguan, con efecto, entre otros, dos fragmentos de lápidas sepulcrales que posee en dicha ciudad el Sr. D. Pedro Ledó, y corresponden á la época del Califato.

(2) Véanse las láminas que acompañan el presente trabajo.

(3) Dimos á conocer la única legible en nuestras *Inscripciones árabes de Sevilla*, pág. 108 y siguientes.

(4) Los lectores que lo desearen pueden servirse consultar, respecto de esta lápida, nuestro folleto titulado *Lápida arábiga de la Puerta de las Palmas en la Catedral de Córdoba*, inserto en el número de la *Revista de la Universidad de Madrid*, correspondiente al mes de Marzo del pasado año de 1875.

(5) *Inscripciones árabes de Sevilla*, Apéndice II, pág. 262 y siguientes.

(6) *Idem id.*, pág 106, págs. 127 y 128 de la presente *Monografía.*

(7) *Inscripciones árabes de Sevilla*, pág. 103.

(8) Lafuente y Alcántara, *Inscripciones árabes de Granada*, pág. 85.

(9) Esta lápida de hermoso mármol negro y en perfecto estado de conservacion, figuró en la portada del *Al-Maristan*, labrado por Mohámmad V (Lafuente, *Inscripciones árabes de Granada*, pág. 172).



Lit. de M. Mate, Calle de Re...

EL TRANSITO DE LA VIRGEN,

Tabla por Mantegna

Museo del Prado. Madrid.

LA ESCUELA PICTÓRICA VENECIANA

DESDE

MANTEGNA Y LOS BELLINI HASTA TIZIANO VECCELLIO,

Á PROPÓSITO DE UNA TABLA DE MANTEGNA,

CONSERVADA

EN EL MUSEO DE PINTURAS DE MADRID,

CONOCIDA CON EL TÍTULO DE

EL TRÁNSITO DE LA VÍRGEN.

ESTUDIO CRÍTICO

POR DON FRANCISCO MARÍA TUBINO.

PRIMERA PARTE.

I.



IVIDE en dos partes marcada línea, el dominio total del arte plástico y pintoresco en la historia. El arte clásico está en un lado; en el otro el arte romántico. Descúbrese allí, como carácter dominante, el instintivo y al par sistemático y razonado culto de la forma, considerada en todos sus esplendores atractivos y grandiosos; aquí, lo que fija al artista y vigoriza sus facultades y gobierna su potencia creadora, es la idea, el pensamiento, á que, en sentir de los doctos, sirve el cuerpo de ropaje ó de envoltura. El clasicismo es regla, cánon, órden, ponderacion y equilibrio diserto de las fuerzas: resulta en él la belleza y se mantiene, por el interno y fatal contraste de los elementos vitales, por la expresion reglada que las leyes del personal decoro imponen, por la serenidad olímpica con que brillan sus simulacros. Lo verdaderamente clásico en su sustancia, en su inmaculada pureza, brota y se nutre en el sentimiento de la realidad naturalista, es la doctrina del antropomorfismo realizando una de sus manifestaciones más características y permanentes. Así se comprenden los particulares modos de ser del arte clásico; así se explica cómo de evolucion en evolucion, se eleva en Grecia la estátua, á la belleza ejemplar que Fidias la traspasa; así tambien, descubrimos por qué son tan raras allí las obras de composicion, y tan subalternas las creaciones puramente pintorescas.

Siguiendo el clasicismo la naturaleza, declarábase individualista, porque en la naturaleza sobresalen más los

individuos; y una vez empeñado en este camino, el artista se sentia arrastrado por una necesidad suprema, la reproduccion del tipo humano en el grado más elevado de energía y esplendor. El sentimiento de lo bello, así entendido, sería en Grecia ménos alarde de la gente rica y culta, que una suerte de institucion religiosa grandemente relacionada con la actividad general de patricios y plebeyos. Para el artista helénico, el mundo de su competencia es el mundo objetivo. Campea en él la humana personalidad, que resume sus creencias y sus esperanzas; y la liturgia, amoldándose á las propensiones más en auge, acalora la capacidad estética, pidiéndole, sin cesar, formas tangibles que encarnen y ofrezcan á los sentidos de las muchedumbres, no sólo el modelo de los númenes, sino tambien la realizacion de las abstracciones que pueblan el campo, las aguas, la atmósfera, las ciudades y el propio domicilio.

Conoce y reproduce el arte antiguo lo grandioso y lo heróico, hasta vislumbra en Prometeo y Laocoonte lo trágico; pero no sospecha lo patético. Los más crudos infortunios en la escultura griega, ponen en la mente la idea del dolor físico, de la pena del cuerpo, no las ánsias ni las tribulaciones del ánimo. Pueden los héroes y las heroinas de la mitología luchar con el destino en mortales trances; pueden sucumbir materialmente; sin embargo, la naturaleza en ellos personificada, jamás flaquea; sucumbe el griego como organismo, como voluntad nunca se doblega.

¡Cuán distintos elementos se asocian en el arte moderno! Ante todo, el sentimiento del dolor moral, esto es, el sentimiento de lo patético, que constituye el rasgo supremo, que le diferencia del clásico. Forja Grecia y esculpe en estátuas admirablemente concluidas, la imágen del hombre; á su vez, el Occidente pintará el corazon humano con sus alegrías y sus desfallecimientos, sorprendiéndole en sus más delicadas palpitaciones y en sus más turbulentos arrebatos.

Ni hay que comparar arte con arte, buscando el descrédito en el uno y la superioridad en el otro. Tan falso es el método que así procede, como falsa la doctrina de las exclusivas decadencias artísticas. El arte es la vida social, es la historia sintética de un pueblo ó de una raza, tomando cuerpo para afirmarse en una de sus fases transitorias. Todo arte responde á un modo y á un momento de la civilizacion: las decadentes son las instituciones sociales. Reproducid la época de Pericles, y tendreis estatuaria tan selecta como el *Apolo* de Belvedere y la *Diana anadiómena;* dad vida á un nuevo siglo xv, y el fervor religioso repetirá las Vírgenes de Peruggino y de Mantegna.

Diferénciase, pues, el arte moderno del antiguo, como se diferencian la civilizacion clásica de la romántica; como las instituciones de una y otra época se apartan entre sí en lo fundamental, cuando no tambien en lo que llamaríamos morfológico. Ni presupone esta doctrina que lo moderno no sea consecuencia de lo antiguo, ménos los cambios y supresiones introducidas por los tiempos, más los nuevos elementos, las nuevas ideas é instituciones con que la humanidad ha afirmado las leyes de su crecimiento en el trascurso de los siglos. No ha suprimido el mundo moderno el arte clásico; lo que ha hecho ha sido apropiarse lo que le era peculiar para conseguir, trasformando, asociando, atribuyendo distinto sentido, traspasando muy varia significacion á lo antiguo, forjar un arte que respondiera tambien á las necesidades más perentorias y sagradas de la fantasía y de los afectos.

II.

El romanticismo en pintura figura el tipo máximo del arte moderno en su más genuina manifestacion; pero el romanticismo no arguye lo que generalmente se entendió por esta palabra. Romántico quiere decir union, inteligencia, armonía del génio occidental y del cristianismo más ingénuo; compenetracion de ambas corrientes hasta producir fenómenos en la historia con rasgos de todo punto contrarios á los del clasicismo. La pintura romántica no es ni lo extravagante, ni lo fantástico, ni lo puramente imaginario, ni áun siquiera lo sentimental: es lo individual humano, como nota dominante, envuelto en la influencia cristiana, como complemento, siquiera utilice, en parte, aquellos elementos de éxito artístico. Pero el romántico no siente ni expresa la naturaleza contemplándola á través del cristal de convencion, que préviamente estableció el cánon académico, segun que el clásico practica; ántes bien, alardea de recibir y expresar sus influencias, sin atenuarlas ni eludirlas. En el clasicismo, la naturaleza es adaptada á un molde preexistente; en el órden romántico, la naturaleza es la que en cierto modo se impone al artista. Todo lo que en una parte obtuvo la abstraccion al servicio de la belleza sensible, consiguiólo en la otra el sentimiento, facilitando el disfrute de una belleza más reflexiva que intuitiva.



LA DOLOROSA

No se necesitan, por consiguiente, grandes esfuerzos de investigacion crítica para explicarse el arte antiguo y el moderno. Estudiemos la sociedad forjada con las tradiciones clásicas, el cristianismo y los pueblos germánicos; penetremos en su médula, desentrañemos su espíritu, y tendremos la clave del arte que la simboliza. El medioevo en las naciones romanizadas es, ante todo y sobre todo, sentimiento y pasion. De donde se desprende, como legítima consecuencia, que en ese período debe predominar el órden afectivo y paralelamente el religioso. Y todo lo que lleve á la exaltacion de los afectos y al eretismo de las facultades, y al alarde de la individualidad moral, obtendrá plaza donde espaciarse, público y encomios. La reaccion contra el antropomorfismo — como sistema — será tan excesiva como profunda. El gran problema de la vida consistia en dominar lo físico sublimando lo moral. Era el imperio de lo trascendente, opuesto á la doctrina desacreditada y oscurecida de la inmanencia.

Vivir es transitar. La tierra es un camino que fatalmente lleva á lo ultrasensible. Alcanza lo desconocido terrible influjo sobre la realidad. Con su atraccion inevitable pone en menosprecio lo cierto y seduce con lo imaginado. El mundo es un valle de lágrimas. Más allá de la tumba, la beatitud eterna ó la perdurable fatiga. El dolor y el sufrimiento, hé aquí formas exactas de purificacion. La lucha es la escuela donde se quilata la pureza y energía de las facultades. Lo flaco sucumbirá; lo susceptible de medro se dilatará en sorprendente escala.

¿Cómo no explicarse, dados estos antecedentes, la iconística cristiana? ¿Cómo hallar misterios ó contradicciones en la historia de la pintura, segun que brota de la Edad-media, para ser bañada en las ondas clásicas del Renacimiento? El arte pictórico de la llamada sociedad moderna, que no contemporánea, ha de ser litúrgico, ó no traduce el estado genuino del sentimiento y del ánimo, en las muchedumbres. Despues que la Europa se ha levantado armada de todas armas, á la voz de Hildebrando, para pelear por la religion en la frontera toledana ó en Palestina; cuando el monasterio une el desierto, la montaña, el llano y la ciudad con el no interrumpido lazo de sus fábricas suntuosas; cuando las milicias de Cristo exceden en número y vigor á las legiones del Imperio, la nota culminante del arte será la suave y melancólica canturia de Palestrina ó las tablas ingénuas de Giotto y de Van Eyck.

Pero dentro de esta série hay momentos en que el arte realiza el prototipo de la belleza — segun que la siente y piensa el romanticismo, — y es, por ejemplo, cuando figura lo patético en su más elevada y conmovedora expresion, en sus modos más atractivos y sublimes. El *Dies iræ, dies illæ*, con aquella terrible melancolía que parece brotar de las oscuridades del templo, hasta aterrorizarnos con la vision del reposo perdurable, conmueve el ánimo hasta sacudir el cuerpo con los estremecimientos de lo pavoroso. El drama del Calvario, en su desenlace sublime, sobre todo, en aquel complemento final, que se llama visita de la Madre al Hijo ya cadáver, de soledad y tinieblas rodeado, parece como si agotara — ante el sentimiento del creyente — la gamma del dolor. La *Mater Dolorosa* es en el arte moderno la más elevada encarnacion de lo patético. Nunca la mujer antigua — en el arte clásico — llegó á tan crueles y al par íntimas congojas; ni como creaciones estéticas, Medea, envenenada por celos, dando muerte á sus hijos; ni Andrómaca, asistiendo á la muerte de Héctor, y viéndose arrebatar padre, hermano é hijo; ni Iocasta, desgarrado el seno con el remordimiento del incesto; ni Hecuba, desgraciada, pero soberbia y vengativa; pueden compararse con la figura de María contemplando, con una resignacion que, por lo silenciosa, desgarra hasta las fibras más recónditas del alma, el suplicio y muerte del Hijo querido é inocente, inmolado en aras del más generoso de los holocaustos.

Ni se olvide que al expresarnos así estamos circunscritos á la esfera del arte. Hablamos de la Dolorosa, no en el sentido histórico, sino cual tema de las concepciones del pintor y del estatuario. Excepcional y quilatada en el crisol de la más áspera lucha, es la belleza del simulacro. En María se realiza el grado máximo y culminante de aquel dolor que ya se presiente en la Raquel bíblica cuando llora sobre sus hijos, y nada la consuela, porque no son, dice el texto sagrado, con su terrible ó imponente laconismo. María al pié de la Cruz, derramando lágrimas que por ser más silenciosas no son ménos amargas, personifica la mujer moderna, con entrañas que palpitan de dolor ó gozo ante las prendas queridas del alma. Ni es la mísera ilota que maldice al sér recien nacido, aborto de un ayuntamiento de legitimidad equívoca, pero que de hecho las instituciones, cuando no maldicen, menosprecian, ni es la feroz espartana sustituyendo el amor de madre con la fiebre patriótica del momento. La mujer antigua, á lo ménos como el arte y áun la historia escrita nos la ofrecen, en sus relaciones con la prole, dista mucho de la madre conformada por el romanticismo.

Toda creacion artística original, espontánea, de valor permanente, es un símbolo. Caracteriza la Iliada al pueblo griego como le figura la Ateneia del Partenon. Basta un saga para descubrir el génio islándico y escandinavo. Cual

los *lieders* pintan el germanismo, así los serventensios retratan la peculiar cultura de provenzales y lemosines. El arte en su conjunto y en sus obras capitales es la revelacion perenne del sentir y del pensar de las razas. La *Mater Dolorosa* es la sublimidad del misticismo en la grey cristiana. No hay más allá como sentimiento y expresion. El que no sienta nada ante el simulacro, que se deje de achaques estéticos: es un dolor el de esa madre, que toca en el delirio, por lo concertado y al par generoso, por la congoja que le circunda y las injusticias y dolores que lo preparan.

La resignacion que mitigue ese quebranto estará en otra parte: estará en la narracion evangélica, en el comentario teológico, en la piedad del devoto; no nos toca averiguarlo en este caso; en el arte, la resignacion no puede descubrirse, porque el arte no junta séries de hechos, ni sucesion de afectos, sino momentos de la sensibilidad y manifestaciones concretas del ánimo. Ante la *Mater Dolorosa* no procede el consolarse, sino padecer y llorar. Es el pathos sin la preparacion artificiosa del retórico, ni los arreos hinchados del histrionismo. Su magnificencia y su sublimidad descansan en lo legítimo y humano del quebranto.

Si el arte fuera abstracta metafísica y sutil teología, hermenéutica y ciencia, no sería arte, sería raciocinio más ó ménos nivelado con la verdad. El arte no se preocupa de filosofía. Con la civilizacion sube, con ella baja, se detiene, se estanca, y se arrastra por los páramos insalubres del agotamiento. Es el nilómetro perpétuo que marca las inundaciones y sequías en el rio sin márgenes, del progreso. El que se coloca fuera de su siglo, que no acometa empresa alguna estética.

Siendo libre —en el justo sentido—la inspiracion del artista, pesa sobre ella una suerte de fatalidad ineludible. Cada talento brota donde debe brotar; más claro: el génio se adapta á las circunstancias y condiciones en que aparece, crece y alienta. Toda obra artística de pujanza en lo pasado, presenta un no sé qué de colorido local, que el ojo del experto no tarda en reconocer y señalar. Muy floja perspicacia demostraria el crítico que no viera detrás de un cuadro de Rembrandt ó de Ruysdael la nebulosa Neerlandia, como sería rareza inexplicable el desconocer la procedencia meridional de las creaciones murillescas. Aun teniendo presente y respetando toda excepcion, no sería ilícito pensar que siempre hay cierta correlacion entre el producto artístico, el núcleo donde se obtiene, y el momento histórico en que la produccion se realiza.

III.

Hemos ántes hablado de excepciones, porque en las cosas que al hombre atañen, lo absoluto es desconocido. Figura en los libros de metafísica, en el pensamiento del filósofo y del poeta, como término abstracto, sin realidad objetiva, pero nada más. Muchas son las ocasiones en que la ley de la correlacion entre la obra y el medio no es tan positiva como se deseara. Pero áun en estos casos, la divergencia se justifica. En otras, el estado del cuadro muestra la legitimidad de la regla. Hé aquí lo que acontece con la *Mater Dolorosa* del Tiziano, precioso lienzo de nuestro Museo Nacional.

Antes hablamos del arte romántico para decir que era la forma del arte moderno por excelencia. Para conocerlo, necesario parece, pues, buscarlo en pueblos modernos, en centros formados al calor de la idea moderna. Donde las tradiciones, los monumentos y la vida antigua—más ó ménos alterada—predomine, el romanticismo, á lo sumo aparecerá como errático meteoro. Hay que fijarse para gozarlo en su cabal salud y estatura, en sus manifestaciones viriles, léjos—por lo ménos en pensamiento—de las tendencias clásicas en su vario concepto social, religioso y estético. Grave error el nuestro si pidiéramos á Roma testimonios románticos. Con gozar la hegemonía moral del mundo cristiano, Roma es clásica, áun en los momentos de mayor exaltacion mística. Siempre hay en la ciudad cesárea una como atmósfera de sentimientos antiguos que no aciertan á despejar las nuevas instituciones. Todavía más: en Roma no es posible señalar propiamente la divisoria entre lo antiguo y lo moderno; aquello se transforma tan lentamente, que áun despues de diez y nueve siglos, áun os avasalla con sus influencias.

Ni es poca fortuna el que la historia del arte justifique ámpliamente esta doctrina. Vano empeño sería el nuestro si pidiéramos á los artistas del Tíber los primeros ensayos y tentativas de la pintura iconística,—esto es, del romanticismo. —Lábranse en Roma templos que son un paso más en el desenvolvimiento del arte arquitectónico greco-romano; se

fabrican mosáicos cuya genealogía clásica se encargan de suministrar los maestros bizantinos; pero no nacen en aquel suelo impregnado de la sávia clásica, las escuelas pictóricas, que brotan en las márgenes del Rhin, de la Lombardía, del Véneto y de la Umbría, foco de donde realmente irradia la pintura moderna.

No era dado á Roma aniquilar la historia. El Papa Leon hacía fundir la estátua de Júpiter Capitolino para transformarla en la efigie de San Pedro (1), y facilitaba con este hecho, cuya autenticidad no sería cuerdo desconocer, la clave que explica el arte en Roma, y áun el Renacimiento. Roma era el asiento de toda tradicion autoritaria, abstracta, y en este concepto, no era su cometido inaugurar nuevas disciplinas ni producir ideales ignotos. Dirigíase su mision á conservar encendida la llama vivificadora de la vida histórica, adaptando las cosas pasadas — en lo posible — á las necesidades y principios de los nuevos tiempos. Para suprimir el clasicismo en Roma sería necesario arrasar la ciudad hasta sus cimientos, y áun así, el arqueólogo en sus excavaciones, hallaria constantemente testimonios que habian de protestar contra toda otra atribucion.

Difundió Roma cesárea por Europa el espíritu clásico, y amasó con sus doctrinas las instituciones, donde quiera que posó su planta. Vino luégo la transformacion; el imperio bizantino permitió el desarrollo de los elementos occidentales bajo nueva idea; pero el clasicismo — siquiera con extrañas y descomunales alteraciones considerado — continuó prestando sus parciales servicios á la cultura de las nuevas sociedades. Ante germanos, galos, celtas y en general en todos los occidentales, obtenia una íntima simpatía la tradicion clásica, segun que la literatura legendaria la ofrecia. Mas no hay que equivocarse: cuando el Occidente acepta la herencia del arte antiguo, no la respeta en lo que más la caracteriza, que es el espíritu. Demostrando el brio de la juventud, hace que héroes y heroinas griegos ó romanos piensen y hasta obren como si fueran hijos del romanticismo; y si de ataviarlos se trata, ley constante es que los aderece con los trajes contemporáneos.

No pidais al trovera anglo-normando que narrando las desventuras troyanas se inspire en aquel pulido sentimiento de elegancia académica con que los literatos de Roma discuten y manejan las cosas antiguas: el individualismo es en el Occidente más pujante que la autoridad. Héctor y Priamo y Troylo y Briseida figurarán en la epopeya europeo-asiática, pero no desentonaron el cuadro donde barones y castellanos, dueñas, monjes y minestreles alentaran con vida propia, creyéndose pares de aquellos personajes.

Excluida Roma del romanticismo, no es por esto preciso abandonar la tierra italiana para encontrarlo. La anterior enumeracion de las primitivas escuelas pictóricas, encubre en cierto modo la designacion del camino que debemos seguir para lograr nuestro deseo. De Roma, la historia del arte llévanos como, por la mano, á los monasterios de la Umbría, á los contornos florentinos, á las abadías lombardas, á Venecia, en fin, donde el romanticismo se posa como para columbrar desde aquel grupo de rocas submarinas, verdadera atalaya del progreso, las espléndidas regiones del Oriente, en su contraste con la tierra occidental, que á su espalda se dilata.

Venecia es en la region italiana la ciudad que ménos aptitud demuestra para sentir lo clásico, alardeando, por el contrario, de sus propensiones románticas. Asiento en lo remoto de indómitos guerreros y pescadores, cuyo orígen éthnico se confunde con el de las demás gentes que ya en la historia proceden del Oriente, dirigiéndose hácia el septentrion y el ocaso; ligada á Roma luégo, y partícipe de la civilizacion que en ésta predomina; conformada, por tanto, con escasas diferencias, dentro de aquel molde inmenso que se denominó orbe romano, Venecia, no obstante, apártase tanto de Roma, con el tiempo, como pensamiento y obra, que forma con ella visible contraste. Lo antiguo queda en Venecia tan oscurecido que no es fácil distinguirlo. Por el contrario, la vida moderna, emanada del contacto entre el cristianismo y los occidentales, se ofrece con fuertes líneas dibujada, sobre el fondo riquísimo que tejieron los esplendores del Oriente.

Pero el romanticismo véneto no es servil copia ó remedo de lo que en otras regiones crece con propia virtud. Todo en Venecia adquiere tal carácter de novedad, que parece engendrado espontáneamente por el suelo, sin el consorcio de influencias extrañas. Todavía descubre el viajero en Venecia una ciudad del medioevo. ¡Pero cuán grande distancia, bajo este solo concepto, entre la residencia de los Dux y otras ciudades italianas, Florencia, Pisa, Milan, por ejemplo! En Venecia la vida feudal no ha tenido campo donde dilatarse: por todas partes domina la burguesía. Faltan, por consiguiente, las murallas interiores y de circunvalacion; faltan las torres almenadas, los fosos y los

(1) A los que nieguen el hecho, les recomendamos la lectura del libro de Monseñor Gerbert sobre Roma, donde lo refiere.

robustos castillos donde los hombres de la Edad-media se encastillaban en su constante vida de sobresaltos, asechanzas y combates. En Venecia no hay más que una clase, la clase mercantil, que es la omnipotente y la aristocrática, y como peculiarísimo rasgo, un pueblo gobernándose á sí mismo por virtud de una recia, acatada y poderosa magistratura.

Hijo es el veneciano de la Edad-media: en ella se dilata y se convierte en poderoso campeon de la civilizacion moderna; pero lo que forma en él como un distintivo y sello, es el afan de las transacciones mercantiles, es el dominio del mundo con el cetro de Mercurio. Y esta propension fundamental de aquel pueblo, entra por mucho en el carácter de todas sus instituciones.

En lo propio del arte, que es nuestro imperio, el veneciano, inclinándose visiblemente hácia lo cristiano y áun lo místico, huye el misticismo sombrío, descomedido, enfermo y peligroso en que suelen caer otros pueblos. Para él la religion, sin dejar de ser austera, es suave, humana y un tanto naturalista. El trato regular é íntimo con el Oriente, mediante las necesidades del tráfico, modifican en el sentimiento y en el ánimo del veneciano las puras doctrinas y propensiones occidentales que la Alemania deposita á la contínua, en la propia Venecia y en sus contornos.

Navega hácia el Oriente el veneciano en busca de aromas y perfumes, telas, armas, muebles y objetos de arte suntuario, llevando muy presentes las necesidades que desea satisfacer; y cuando vuelve con su nao abastecida con inteligencia y profusion, trae en pos de sí ideas y gustos que muy luégo hallaran eco en su patria. No hay símbolo que tan admirablemente figure la especial manera de ser del veneciano, como su templo: San Márcos es el sentimiento estético de aquel pueblo, segun que la raza, la topografía y la historia lo han concertado. Personifica el templo admirablemente la vida, las tendencias, las ocupaciones de los fieles. Derivacion legítima — como líneas generales — de la iglesia bizantina, San Márcos se aparta, no obstante, de todo tipo y es idéntico á sí mismo. Por un lado brilla con la ingenuidad cristiana, por el otro osténtase aderezado con las galas asiáticas. Conócese que mercaderes y navegantes tomaron en muy distintos parajes los adornos con que enriquecieron la fábrica, y se nota que al embellecerla, cada presea fué vaciada en un troquel muy distinto.

Durante sus expediciones bélico-mercantiles, los venecianos acordábanse de su santuario, y no dejaban á manos negligentes el recoger aquí una columna, allí un relieve, más allá un capitel, ó un trozo de piedra peregrina, si le estimaban apropiado para acrecentar sus riquezas. San Márcos es un museo donde la exornacion primorosa, vívida y brillante del Oriente predomina; pero San Márcos no tiene nada de pagano, nada de greco-romano; el aliento que lo llena es cristiano, es romántico, es occidental.

Y en esto precisamente consiste lo extraño y no copiado del arte romántico veneciano, en que es un romanticismo sin ejemplo, un romanticismo local que sólo estudiando en su propio teatro puede descifrarse. Mientras se desacreditan las tentativas que desde el siglo XV se realizan en Venecia para aclimatar el arte segun que comienzan á entenderlo los novo-clásicos, los hombres del Occidente, llámense flamencos ó simplemente tudescos, obtienen consideraciones y ventajas, que muestran cuáles son las tendencias culminantes en los insulares.

Alberto Durero es recibido y tratado por los venecianos con distinciones y respetos que jamás olvidaria el maestro. Ni su presencia hubo de ser ineficaz entre los artistas. Los pintores venecianos no saben hurtarse á las condiciones generales de la existencia urbana: aquella civilizacion fastuosa, práctica y positiva, rica en contrastes y en color, donde se atropellan los hijos del Oriente, ora atraidos por el incentivo de la ganancia, ya amarrados á las vencedoras naves de la República, dilátase y se sucede en escenas que han de influir poderosamente en la fantasía y áun en la sensibilidad del artista. De un lado le fijará lo brillante, lo rico, como forma, color y detalle; del otro le retendrá, con su freno, la consideracion de la utilidad positiva, la propension á lo práctico y á lo real, y juntamente los diarios ejemplos que del Occidente recibe por consecuencia de las estrechas relaciones económicas que sostiene con Alemania y Flandes. Véase, pues, qué cúmulo de circunstancias se asocian para producir una suerte de pintura que, siendo mística por el pensamiento, aparece con la lozanía y la riqueza naturalista por la ejecucion, que es á la vez austera en el fondo, como á la hierática conviene, pero agradable, atractiva y variada en la forma, segun que reclaman las circunstancias diarias de la existencia.

Sobre todo, el artista veneciano ha traido del Oriente tan modificado el órgano de la vision, que no se resigna ni halla modo de ver los objetos, sino iluminados con las tintas más brillantes y mejor entonadas. Lo pálido, lo borroso y lo súcio ó lo convencional, están fuera de su pupila. Para sostenerle en este singular estado, Venecia, en trajes, colgaduras, banderas, estrados, armas, muebles y estofas, dícele constantemente á qué suerte de mágicas combina-

ciones llega el génio asiático con las sedas, las pedrerías, los cueros, las maderas, los marfiles, las conchas, las plumas y los metales que el comercio deposita en sus muelles y en sus lonjas, y no léjos de las manufacturas, completan la enseñanza, los ejemplos vivos de las razas del Oriente, que la visitan. El espectáculo del orientalismo es cuotidiano. Su deslumbradora riqueza, asociada á lo peregrino y delicado de los adornos, constituirán elementos subalternos de belleza que el artista romántico no desdeñará en sus obras.

Así huirá de su pincel lo adusto y lo emblemático, lo puramente ideal y á la vez lo que sólo á la impresion objetiva se refiere; porque el maestro veneciano, para ser otra cosa que lo que ha de ser, habria de prescindir de las corrientes occidentales, cuyo diario contacto no sabe eludir; tendria que cerrar los ojos ante el vivo panorama que en la Piazetta, bajo los pórticos de San Márcos, en las calles, en los canales, con las góndolas, le ofrece el pueblo y la magistratura, la paz, la guerra, la religion y el mundo. El arte veneciano es romántico sin el goticismo: es occidental bañándose en las luminosas ondas del Oriente. Es místico sin desprenderse del suelo; es realista sin prescindir de la estética; siente con vigor y entusiasmo, pero reflexiona con el trabajo lógico del pensamiento bien encaminado; y además de todas estas cualidades, el arte en Venecia es humano, lo que le obliga á ser tambien grandemente naturalista.

SEGUNDA PARTE.

I.

Hemos dicho hace poco que en Venecia se desacreditan las tentativas neoclásicas. Por lo curioso y á la vez extraño, merece el hecho que le consagremos un momento de atencion. Digno es verdaderamente de estudio el fenómeno que ofrecen aquellas escuelas en cuanto á este particular atañe, porque en el círculo de la vida italiana puede decirse que Venecia es el único centro donde no se cumple la ley general histórica que domina desde los Alpes hasta el estrecho de Mesina y la Sicilia.

Y crece por extremo la importancia del suceso, si se recuerdan los antecedentes del movimiento pictórico en las comarcas vecinas del Adriático. Pero para penetrar con fruto en esta investigacion, justo es ante todo reconocer las capitales divisiones en que los más doctos parten el arte pictórico cristiano.

Tres son los períodos que, considerada en su conjunto, ofrece esta manifestacion estética.

Primero: Edad primitiva, latino-cristiana. Arranca de la época de las Catacumbas. Comprende principalmente el fresco y el mosáico. En segundo término los simulacros portátiles. Es un período de tentativas é indecisiones. El arte pide sus símbolos al paganismo, para hacerse inteligible. Domina en gran manera el emblema, y la alegoría. El asunto principal de esta pintura es Roma, desde cuyo foco irradia en distintas direcciones, trasmitiéndose con las tradiciones imperiales á la Grecia. Inclúyese en este mismo ciclo el período de las luchas suscitadas por los iconoclastas.

Segundo: Período dogmático. Comienza flojamente, luégo que cesa la iconomanía y que Roma se impone al bizantinismo religioso. El arte bizantino, que engloba las tradiciones helénicas, recobra inusitado vigor y rige la facultad estética de los italianos, especialmente en toda la zona más próxima al Adriático. Es el momento de la crisis clásico-romántica. Roma no predomina artísticamente. El campo donde florece el arte con mayores brios, extiéndese desde la Umbría hasta las comarcas lombardas y vénetas.

Tercero: Triunfo del Renacimiento. Preponderancia de Roma. Su hegemonía artística.

Ahora bien, á nuestros propósitos interesa únicamente, fijarnos en el segundo momento de tan importante evolucion. Es una verdad histórica puesta fuera de todo debate, la que afirma el predominio, que áun en el período de su mayor decadencia, continuó ejerciendo en ciertas comarcas italianas el imperio bizantino. Servida su influencia por la política, auxiliada por el disfrute en que estaba de algunos territorios italianos, su particular cultura obtenia muy atendible representacion en aquellas ciudades que, como Palermo, Ravenna, Bolonia, Pádua y Venecia, sostenian estrechas relaciones comerciales con el Oriente. El bizantinismo se imponia á la particular actividad de cada

pueblo, por el fausto de que se le contemplaba rodeado. Demás de esto, las luchas civiles que devoraban la Italia, y la actitud de Roma en tales contiendas, no la hacian grandemente simpática á los pequeños Estados del centro y del norte italianos, siendo buena prueba de la rivalidad entre una y otros, las mordaces sátiras con que el Dante, entre otros, persigue á las potestades de la ciudad del Tíber posesionadas.

Estudiando las crónicas italianas y los hechos en ellas registrados durante los siglos medios, nótase en las ciudades nombradas y en otras, cierta propension simpática hácia los bizantinos, en cuyas manos ven crecer una cultura que se acomoda sin esfuerzo, á sus particulares gustos é inclinaciones. Porque bien mirada la civilizacion bizantina, representa una como restauracion de los elementos helénicos, siquiera ahora las nuevas comunicaciones con los países orientales — y los desarrollos que el arte, y especialmente sus derivaciones suntuarias han alcanzado — modificaran notablemente los principios estéticos antiguos y hasta los procedimientos materiales.

Siendo esto así, no es de extrañar que las ciudades ya mencionadas — al refrescar sus tradiciones clásicas — miraran con amor el centro donde se hacía alarde de tenerlas en mayor estima; esto, aparte de que Constantinopla, en las centurias á que nos referimos, fué el foco donde más intensamente brillaron las luces de la inteligencia. En sus escuelas se fomenta el estudio de las bellas letras y de la filosofía, así como sus templos y palacios son museos consagrados á toda suerte de obras bellas, ora se denominen dípticos, trípticos y relicarios, ora mosáicos, cálices, lámparas, turíbulos, arquetas, coronas, armas y candelabros.

Desde la morada del César hasta el retirado cenobio, comunícase el fervor literario y artístico; y no es extraño que más de un soberano se engalane con el título de cumplido iluminador de pergaminos, mientras los monjes llegan en esta rama de la pintura á progresos sorprendentes.

Barajándose, pues, la política, la tradicion gubernamental, las tendencias artísticas renovadoras, y hasta el sentimiento piadoso, predisponen en la Umbría, la Toscana y la Lombardía á aceptar las enseñanzas bizantinas estéticas. Hay un momento en que toda la cristiandad depende más directamente de Bizancio que de Roma. En aquel instante el arte hierático bizantino se acredita de tal modo, que no será fácil desconceptuarle. Los cenobitas del Monte Athos resumen todos los caractéres del arte bizantino, y fijando su ingénua y extraña fisonomía, la imponen en un rádio de gran extension, conservando su crédito á través de la Edad-media, del Renacimiento, y áun de la época moderna.

Una circunstancia especial del órden piadoso coadyuva á los aumentos del arte bizantino en las comarcas italianas que dejamos mencionadas. La más alta preocupacion de aquellos artistas es la Vírgen. Trabajan en mosáico ó con colores el simulacro de Cristo; figuran santos y bienaventurados; pero la «Panagia» es el ejemplar que con más frecuencia mueve sus manos. Italia recibe del Oriente este culto ardiente de la Madona y lo sublima. Cuando la pintura no ha abandonado todavía las esferas del anónimo; cuando el artista, monje ó láico, trabaja á las órdenes del sacerdote; cuando nadie es osado á alterar la rigidez del tipo consagrado por la liturgia y la piedad, lábranse á centenares esas tablas que regularmente contienen la Vírgen en la actitud llamada «orante,» juntamente con otras donde aparece en compañía de su tierno hijo.

Tan conocidas son estas pinturas, que no necesitamos describirlas. Hoy mismo el cristianismo ruso ó armenio las busca y las repite para enriquecer sus templos; y bien argumenta en favor del eco que alcanzó en la cristiandad la manera bizantina, el hecho de encontrarse las repeticiones de aquellas imágenes en países que — como la España — no siempre mantuvieron con Bizancio las relaciones que á la contínua sostuvieron los italianos.

II.

Desde Ravenna, córte de los lugar-tenientes que en Italia tiene el Imperio bizantino, extiéndese el influjo artístico á las ciudades de la Toscana. Aparte de los pintores griegos en ellas avecindados, y cuyo nombre llegó hasta nosotros, es cosa admitida por la crítica como indubitable, que los fundadores del arte cristiano-italiano — en su segundo período — Giunta, de Pisa, Guido, de Siena, y Cimabue, de Florencia, fueron simples imitadores y secuaces de los maestros del Oriente.

Al calor de estos tres reformistas — que de reformar el arte se ocupan sin saberlo — brota en las comarcas de la Toscana un florecimiento pictórico que se dilata á lo largo del litoral adriático, arraigando en algunos parajes con mayor eficacia. No es nuestro ánimo seguir el pausado desarrollo de estas escuelas durante los trescientos años que preceden al Renacimiento: basta á nuestros planes consignar que los maestros greco-toscanos ó lombardos no prescinden del ideal estrechamente cristiano, áun cuando gozan en seguir tambien muy de cerca, las tradiciones clásicas á que los bizantinos pretenden atenerse.

Hay en este punto una advertencia muy del caso que exponer: pretenden, decimos, los bizantinos continuar el helenismo artístico; pero si en lo material algo responde á este anhelo, en cuanto al espíritu que informa los simulacros, nada tan opuesto como la Vénus griega á la Madona bizantina. Examínese, en prueba de ello, cualquiera de las tablas á que hemos aludido; recórranse los mosáicos de Sicilia, de Rávena y de Murano; consúltese el testimonio de las pinturas al fresco aún conservadas en los templos cristianos del Asia menor, del Cáucaso ó de la Georgia, y en todas partes se descubrirá al artista bizantino huyendo del sensualismo que predomina en el arte puramente clásico. Y demás de estos ejemplos, conserváronse, para nuestra enseñanza, los innúmeros pergaminos que en preciosos códices produjo la cultura de Bizancio. Ricas las miniaturas en pintoresca exornacion, reflejando las ideas dominantes en cuanto al sentimiento estético en la córte de los Teodosios y Commenos, si alguna vez el desnudo brota de plumas y pinceles, lo regular es que las figuras aparezcan siempre envueltas en sendos ropajes y en las actitudes más devotas ó decorosas. Las libertades que luégo se permitieron imagineros, iluminadores y miniaturistas, no se señalan en las obras exclusivamente bizantinas.

El decoro, la compostura, una como aspiracion secreta á retratar lo moral, mediante la severidad excesiva de la línea, y la expresion seca, doliente ó compungida de los rostros, hé aquí algunos de los caractéres visibles en el pincel de los bizantinos. Para nosotros es indudable que la estética bizantina encubre todos los gérmenes de la pintura cristiana. El atento exámen de sus Madonas, de sus Cristos y de sus Bienaventurados, nos inclinó á forjarnos esta conviccion. Cuando contemplamos los gigantescos mosáicos que tapizan el ábside de los templos; cuando miramos atentamente la imágen de esas Vírgenes ennegrecidas que sobre dorados fondos se nos ofrecen, con el dibujo incorrecto, con la entonacion de los colores falsa ó nula, con el plegado de los paños duro, simétrico y rígido, no nos atenemos á lo material de la hechura, buscamos la expresion; y la verdad es que el alma del artista, que los sentimientos de su raza y de su época, parecen traspirar á través de aquellos ojos rasgados, con enérgico toque acentuados; en las líneas de la fisonomía, que muestran el esfuerzo intelectual del maestro, queriendo moverlas á compás con lo que siente y cree; en las actitudes generales, grandemente expresivas y parlantes.

Cuando el arte en la paleta de los discípulos y sucesores de Cimabue y de sus contemporáneos abandona — en parte — la dureza hierática, gana considerablemente como tecnicismo; pero en cuanto á la idea, aquellos pintores no han hecho más que graduar los efectos de las obras bizantinas dulcificándolos, concertándolos ó diversificándolos. Notables son los frescos de Giunta de Pisa en Assisio, y entre ellos la *Crucifixion* fija las miradas de los inteligentes; mas considerada en general la obra, recuerda muy de cerca la manera griega y sus particulares caractéres. Domina en ella la inmovilidad, que con la simetría, trasmiten á los simulacros ese particular temperamento á que ántes hemos aludido. Diríase que el arte pictórico no es otra cosa que la reproduccion de un número de modelos préviamente fijado por la liturgia. Y así es, con efecto. Podria el artista permitirse mayor vida y movimiento, pero no lo pide necesidad alguna. La tabla, como el fresco, tienen un fin: figurar ante la pupila de la muchedumbre devota, la idea mística que la piedad acaricia; entónces el arte por el arte es incomprensible, y por tanto se llega en los efectos estéticos hasta donde reclama la precisa y perentoria finalidad de la obra.

Si pasamos de la expresion y de las actitudes, á los detalles subalternos — fondos, exornacion, indumentaria, — resultará comprobada la verdad ántes emitida. La pintura en Siena, Pisa, Florencia ó Ravenna, es, en el período que estudiamos, hija legítima de Constantinopla. Así como Santa Sofía es el templo que se imita más ó ménos puntualmente, así en el decorado de los fondos, en las perspectivas, en los ropajes, en los atributos, en los nimbos y leyendas, los italianos se inspiran en los procedimientos y gustos de sus maestros. Recuérdese el gran asunto pintado por Guido de Siena en la iglesia de San Domingo de su ciudad natal; los dorados que cubren el fondo del cuadro, las vestimentas largas, enjutas, ricamente aderezadas de los personajes, los más mínimos detalles, ponen en la mente las composiciones bizantinas.

El mismo Cimabue, ofreciéndose como un poderoso innovador, que siente la intuicion del novo-clasicismo, no

acierta á despojar sus Madonas de la dureza tradicional y establecida; ni sabe variar las cabezas de sus ángeles, modelados todos en la propia forma, ni agitar y aligerar las ropas, mover sus pliegues, y quitarles el paralelismo y la simetría bizantinos.

III.

La verdadera reforma en la manera de expresar los asuntos místicos, empieza clara y resueltamente con Giotto. Poderosamente auxiliada por la literatura, entra la pintura con los trecentistas en un nuevo camino. Dante es el génio que inspira á los *giotteschi*. Con sus escritos, el inmortal autor de la *Divina Comedia* propónese restaurar el sentimiento nacional, abriéndole ámplios horizontes. A modo de profeta, entona sentidas lamentaciones ante la Italia, opresa, desgarrada y sin personalidad, y tambien profetiza dias de unidad y de preponderancia en lo porvenir.

Nadie pinta con colores tan enérgicos las ideas que la imaginacion y el sentimiento engendran. Su descripcion del Purgatorio y del Infierno, rige la mano de Orcagna en sus frescos del Campo-santo de Pisa. En las pinturas de Santa María Novella de Florencia, no resalta con menor fuerza la influencia dantesca. Grave equivocacion argüiria el pensar que Dante fué sólo un poeta romántico, enemigo sustancialmente de lo clásico. Dante, bajo muchos conceptos, inspírase en lo antiguo, segun que en otra parte hemos demostrado. Su romanticismo no excluye la vision de la belleza y de la majestad clásicas, utilizadas sólo en sus elementos adaptables á las ideas, que ahora gobiernan la conciencia. Hay, sobre todo, en Dante, una tendencia naturalista que halla eco en las tablas de Giotto. Cuando éste rompe los fondos macizados de oro y azul, y se atreve á figurar en ellos el cielo y la tierra, las nubes, la luz, las inflexiones del horizonte y la flora, arranca la pintura del marco estrecho de lo convencional, para situarla en el campo de la naturaleza.

Ábrese entónces un período crítico que se prolongara durante más de un siglo: áun existen pintores que no se lanzan fuera de la fórmula hierática; en cambio otros, apartándose de la moderacion que refrena los brios de Giotto, hacen presentir con sus libertades el desenfreno del Renacimiento. El realismo levanta su cabeza con un sentido muy diverso del que solia mostrar ocasionalmente en pasadas centurias, y frente de él, mediante una ley psicológico-fisiológica inevitable, la escuela idealista formula decididamente sus cláusulas y pretensiones.

Necesario sería estudiar muy de cerca los cuatrocentistas, para conocer en sus detalles las fases de la crísis estética que se realizó en Italia desde 1350 á 1450, próximamente. No es este nuestro empeño. Contentémonos con afirmar que de ella surgen las escuelas que durante una parte del siglo XV, y todo el XVI y el XVII, ilustran el nombre de la península italiana, extendiendo su hegemonía artística por la Europa culta. Y dicho se está, que de ese embate de diversas tendencias, brota tambien la escuela veneciana, que, como hemos visto en la primera parte, consigue hurtarse á la pasion clásica, encaminándose del lado del romanticismo. Mientras batallan los cuatrocentristas, inclinándose unos ya resueltamente del lado del ideal pagano,—la forma;—preocupándose otros de las novedades románticas,—la expresion psicológica y subjetiva,—llegan á las escuelas italianas las corrientes del arte germánico, que engendradas primitivamente por la ejemplaridad bizantina, han cobrado en el medio occidental una propia fisonomía.

Acreciéntase, por tanto, el rigor de la contienda y se hace más complicada. Sucesos de vario linage acuden á favorecer las opuestas tentativas, entrelazando los elementos que luégo han de aparecer como unidades perfectas. Los medros generales de la cultura; el descubrimiento de obras bellas del cincel clásico; la notoriedad que obtienen los Códices guardados en los archivos monacales; la propagacion de las esculturas griegas y romanas por el grabado; el decidido empeño con que al cabo entra la Toscana en la vereda de los clásicos, disponen las cosas de modo y manera que la balanza se inclina en todos lados, de parte de los innovadores.

Sin embargo, hay quien se resiste á seguirlos ciegamente. Florencia con su preponderancia llegará hasta Roma, dando nueva vida á los múltiples elementos antiguos que allí permanecen como adormecidos; pero Florencia, con las ciudades de la Lombardía y del Véneto, que tambien la siguen, no conseguirá domeñar la robusta personalidad de los venecianos.

¿Cómo se realiza el fenómeno? ¿Cómo se sustrae el arte, en la ciudad de las lagunas, al empuje que recibe del

continente? Si se recuerdan las generalidades que hemos consignado en la primera parte de este estudio, quizá no será difícil hallar respuesta á estas preguntas; pero más clara luz todavía recibirá el problema, de las investigaciones á que ahora nos entregaremos.

IV.

El más somero conocimiento personal, de los monumentos artísticos y de la historia veneciana, basta para convencerse de que durante toda la Edad-media el arte vive allí, sustentado por la actividad de los griegos ó los esfuerzos de los discípulos indígenas que éstos se procuran. Pero llega un dia en que del continente llega hasta sus canales el aliento de la Reforma clásica. Florencia ha enviado á Giotto muy cerca del Lido, á Pádua, y Venecia no puede ser indiferente á semejante enseñanza. ¡Quién lo diria! Los venecianos indudablemente admiran los frescos giotescos de la Arena, pero no procuran imitar el procedimiento. El influjo florentino modificase al contacto de la influencia germánica que se recibe por la Styria. Un crítico autorizado lo dice: «Los ejemplos de Giotto no hallaron eco en Venecia, ya sea porque el terreno no estaba suficientemente preparado, ora porque existiera secreta incompatibilidad entre el carácter de los venecianos, inclinados al lujo material en toda suerte de espectáculos, y el espiritualismo de la lengua en que Giotto expresaba sus pensamientos, subordinándole la materia, abreviando la indicacion de las formas, simplificando, en una palabra, el signo en beneficio de la cosa simplificada.» Indudablemente los venecianos no sienten el ideal giotesco; ántes se conforman con el realismo á que, en definitiva, conducen bizantinos y tudescos.

Pasan los años, y del continente acude á Venecia otro artista italiano, Gentile da Fabriano, amamantado al pecho de la reforma neoclásica. Pero Gentile da Fabriano comprendió el génio asiático de los venecianos; debió comprenderlo, si hemos de tener en algo los hechos que sus biógrafos nos relatan. Colmado de honores y distinciones, recibe el encargo de decorar la sala del Consejo Supremo, en competencia con el veronés Víctor Pisanello. Consigue Gentile da Fabriano acreditarse, y forma escuela; que de su estudio procede Jacopo Bellini, padre y maestro de los verdaderos fundadores de la escuela veneciana, en su primera fase, Gentile y Giovanni Bellini.

Jacopo Bellini luchaba en su patria con un rival temido, Domenico Veneziano, muerto luégo á manos de Andrea del Castagno. Los trabajos de Domenico estimulaban á Jacopo, que procuraba seguir de cerca á su maestro Gentile da Fabriano; y cuando Domenico se trasladó á Florencia, Jacopo, dueño del campo, propúsose ensanchar y robustecer su crédito, y al efecto, comenzó por iniciar á sus hijos en el arte de la pintura, y atraerse el concurso de Andrea Mantegna, dándole la mano de su hija.

Gentile y Giovanni Bellini, en union con Mantegna, ponen los cimientos de la pintura veneciana, ciertamente enamorados de los principios y medros neoclásicos; y sin embargo, como ya sabemos, su empresa resulta fallida. El clasicismo no prospera en Venecia. Empero no es justo colocar en la misma línea á los Bellinos y á Mantegna. Mientras éste representa el elemento exótico que pugna por arraigar en una tierra extraña, los Bellinos nunca prescinden de su genealogía; y cuando Alberto Durero aparece en Venecia, abrazan con fervor sus enseñanzas. Veamos, por tanto, préviamente quién es Mantegna y qué significacion alcanza en la esfera del arte. Estudiando al eminente maestro y quilatando sus méritos, alcanzaremos mejor la significacion de su derrota, cuando anhela dilatar entre los venecianos las máximas y prácticas que ya privan en las escuelas de la península italiana.

V.

Con ser tan rica y variada la coleccion de pinturas que guarda la Pinacoteca madrileña, sólo registra en sus inventarios un cuadro de Andrea Mantegna. Ni puede el crítico mediante este solo testimonio, apreciar en justicia la importancia que en la historia del arte alcanzó el maestro paduano, ni ménos formar puntual y satisfactorio juicio de

las cualidades que tanto le señalaron en vida, y que con tan sostenido crédito han enaltecido su memoria, despues de muerto. Sin embargo, si con la preparacion conveniente nos fijamos en la única muestra que del talento de Mantegna poseemos; si despues de conocer los principales hechos de su vida y de recordar las fechas que forman los términos de ésta, comparamos el *Tránsito de la Virgen* con los lienzos de otros maestros que en la Rotonda del Museo Nacional del Prado le ofrecen decorosa compañía, no podremos, por ménos, de reconocer en el simulacro, áun siendo de reducidas dimensiones, partes singulares que, diferenciándose de lo comun, arguyen una manera de sentir el arte, propia de las naturalezas superiores.

No es, con efecto, Mantegna, segun el cuadro á que aludimos y que ilustrará este estudio, una nota complementaria en el variado concierto del Renacimiento italiano, no un nombre más ó ménos ilustre, en el dilatado catálogo de los artistas italianos; ántes bien revélasenos como una personalidad enérgicamente acentuada, tan favorecida en cuanto á la sensibilidad como en lo propio á la fantasía, semejante á sí misma, libre con las arrogancias del génio, á ningun extraño temperamento domeñada, hasta afirmarse con el sentido, la medida y el testimonio de su superior capacidad. Basta para comprenderlo así detenerse un momento en su biografía.

Nace Andrea Mantegna en 1431, esto es, diez años despues que Gentile Bellini y cinco que Giovanni. Termina su existencia en 1506. Es decir, que por el tiempo en que vivió, pertenece Mantegna á la familia de los iniciadores, á la falange de maestros que con sus esfuerzos ponen el arte bello en aquella vereda, donde Buonarrota y Rafael Sanzio han de encontrarle para levantarlo á muy peregrinos merecimientos. Pero siendo Mantegna un iniciador, no por esto se asemeja tanto á sus contemporáneos, que con ellos se confunda. Señálanse en su obra total, pretensiones y caractéres que otra cosa piden y justifican.

Limitado parece el artista paduano á sí propio, pues á nadie se asemeja, y carece la crítica de medios para clasificarle en ninguna de las varias subdivisiones que forman el conjunto de las escuelas italianas; porque Mantegna, aunque figura en la historia del arte en Venecia, ni es veneciano, en el concepto que á esta palabra asignan las obras de los grandes coloristas vénetos del siglo XVI, ni tampoco el peculiar estilo de Florencia puede envanecerse de contarle entre sus imitadores.

Mantegna es de la casta de los Giottos, de los Angélicos y de los Orcagnas, esto es, de aquellos talentos que se copian á sí mismos: son precursores diligentes que anuncian la aproximacion del período luminoso donde la cultura ha de engrandecerse; son los sacerdotes aislados del ídolo todavía oculto, que pronto romperá las nieblas de la debilidad y del encogimiento. Y siendo todo esto, Mantegna es tambien el lazo que une á los citados maestros con el siglo XVI.

Una sola fase de su vida artística basta para comprenderlo así. Mantegna siente, imagina y trabaja bajo el impulso de una eterna preocupacion. El afan de toda su carrera es lo ideal; pero este ideal no está vaciado en un molde estrecho, no es un ideal místico, ascético, ni siquiera hierático; lo ideal para Mantegna es la naturaleza, si bien la descubre y la siente y la comprende á través de un fervoroso clasicismo. Y mediante una série de ideas y juicios que se relacionan en la lógica necesaria de su génio, Mantegna muestra tan récia inclinacion por la parte científica de la pintura, que, con legítimo fundamento, se le estima cual modelo perfecto en su época, de los más gallardos primores de la perspectiva.

Lo ideal en el bello arte; mas lo ideal sin el idealismo de los pintores que, recordando demasiado la pintura emblemática ó simbólica, desconocen los fueros de la naturaleza, impidiéndose á sí propios el conocimiento y disfrute de los raudales de poesía y de la copia de ventajas con que aquélla brinda á sus amigos discretos: lo ideal en Mantegna es producto de la reproduccion inteligente de los objetos como el ojo humano los percibe, dentro de las leyes de la óptica, tanto en lo privativo á los fenómenos hijos de la distancia y de la masa de aire entre el espectador y el objeto, cuanto en lo que únicamente mira al color y á las formas.

No es en Mantegna lo ideal un sistema, sino su resultado. Su inclinacion no le lleva á labrar cuadros idealistas; si bien la delicada idea que tiene del arte, la manera de sentir la línea y de reproducirla, la grandiosidad y majestad de su varonil estilo, lo acabado de la composicion, demuéstrannos que aspira á un grado superior de belleza, consiguiendo obtenerlo en la mayoría de sus producciones.

Medio siglo ántes de que nazca á la vida del arte el coloso del Renacimiento, Miguel Angel Buonarrota, y de que señale lo antiguo cual norma perfectísima de todo noble progreso, Mantegna labrara simulacros como el *Triunfo de César*, honra y tesoro actualmente de las régias estancias de Hampton Court, donde el sentimiento de lo antiguo adquiere espléndida resonancia.

VI.

Asemejándose Mantegna en esto á los génios más ilustres, ha motivado vivos debates, inspirados y sostenidos por el justo anhelo de conocer el pueblo de su nacimiento. Equivocándose sin género alguno de duda, sostuvo Vacari que Mantegna era originario de Mántua. Recientes y más cumplidas pesquisas han demostrado que nació en Pádua, no léjos del Adriático y de Venecia; de padres tan humildes, que no sin razones se sospecha que su primera ocupacion fué el pastoreo. Sea ó no exacta en todas sus partes la tradicion, en lo que se refiere á los orígenes del egregio artista, demuestra que era una de aquellas entidades espontáneamente producidas por las ocultas energías sociales, para reunir en su línea todo un ciclo de esperanzas y de tentativas. Meditando sobre el destino de Mantegna ante sus cuadros, refrescando recuerdos y asociando juicios, no hemos podido hurtarnos á la idea de que en Mantegna se encarnan las tendencias que desde los comienzos del siglo XIV se descubren en el arte, si son su asiento los cenobios de la Umbría ó las ciudades de la Toscana.

Sin olvidarse de la iconística, el arte suspira por las galas de la naturaleza; y aunque falto de medios y de norma, encamínase siquiera con débiles y tardíos pasos, hácia los horizontes de la realidad. La inclinacion reformista es, no obstante, positiva, y cada dia más general y atrevida. Aquella sociedad está satisfecha, casi hastiada, de misticismo, y sin ser indiferente, parécele justo contemplar el cielo, elevarse hasta lo más ideal ó abstracto, tomando como punto de partida lo humano y lo terreno, sin desdeñarlos.

Ni hace el arte otra cosa que adaptarse á las generales condiciones de los tiempos. Dante y el Petrarca son en literatura lo que Arnoldo de Brescia y Cola de Rienzi en política; turbulentos gibelinos que, acometiendo el alcázar de la teocracia, convidan los ánimos á la contemplacion de otros principios que no son los dominantes. El novo-clasicismo está diseminado en la atmósfera que respira la Italia comunera, republicana ú oligárquica de los siglos XIII y XIV. Es á la manera de vago presentimiento que asalta la inteligencia y que agita la sensibilidad con efluvios misteriosos, mas presentimiento secreto y latente, que necesita naturalezas predispuestas que lo encarnen y manifiesten. En las miniaturas de sus pergaminos, á que ya nos referimos, los monjes consiguieron sorprenderlo cuando áun parecia leve brote de flor delicada; tomaria vuelo despues, en las primitivas tablas del arte hierático y en los frescos litúrgicos, para manifestarse—al cabo—sin veladuras, en la paleta de los maestros prerafaleistas.

Grandiosa y muy significativa mision es, pues, la que á Mantegna corresponde en la historia del arte. Todo concurre á favorecerle cuando se propone realizarla. El medio social donde respira; los ejemplos más ó ménos eficaces que le rodean; el mismo afan con que su maestro Francisco Squarzione ha reunido, como producto de sus viajes por Grecia ó Italia, variados y ricos testimonios de la estética greco-romana, influyen generosamente en las ingénitas y entónces flojas predisposiciones del jóven alumno, que, vigorizado por tales auxilios, se levantara, muy luégo, á una propia energía, no gobernada ya por otros cánones que no sean los de su sensibilidad, su gusto y su destreza.

Malógranse ó prosperan los génios, segun que les son favorables ó adversas las circunstancias históricas donde se producen y las condiciones de la vida que acuden á rodearles. La raza, el clima, la geografía, la sociedad, hé aquí los amigos ó los adversarios del génio, hé aquí los elementos que se conciertan para facilitar sus medros, ó para hacerlos de todo punto irrealizables.

Cúmplese en Mantegna esta ley, y mediante ella obtiene la elevada significacion que la crítica le reconoce en el desarrollo artístico moderno. Sacando Squarcione de la oscuridad al tierno niño; facilitándole ocasion de robustecer sus facultades innatas; iniciándole en el tecnicismo del arte; adoptándole por hijo, concurria sin darse razon de ello, á una obra verdaderamente social; porque Mantegna — con todo su individualismo — no apartaria de sus naturales cauces las corrientes de la época, ántes bien inspirándose en ellas, sería nuevo y robusto venero destinado á enriquecerlas.

En el obrador de Squarzione familiarizóse Mantegna con la contemplacion y trato de los tipos del arte antiguo: allí aprendió á dar á sus figuras la majestuosa elegancia del mármol griego y la severidad austera de sus líneas; allí sintió crecer su admiracion por la antigüedad mitológica ó legendaria, y tambien su fantasía, animando las escenas

ostentosas del cesarismo. Y de una precocidad sorprendente, dibujaba y pintaba como un maestro cuando áun no habia cumplido tres lustros; y al llegar á los diez y siete años, era elegido para embellecer el altar mayor de Santa Sofía de Pádua, alcanzando en edad tan corta, los privilegios otorgados á las reputaciones más sólidamente establecidas. Aquella naturaleza privilegiada habia encontrado campo propicio donde crecer y dilatarse. El amor y el celo de Squarzione completábanse con el aguijon del estímulo. Mantegna procedia de las últimas capas sociales; su ambicion, tan ardiente como legítima, pintábale los codiciados encumbramientos como término natural de sus medros.

Fué nuestro jóven artista solicitado, buscado, requerido por las eminencias de la época. Niño todavía, figura en la Confraternidad de los pintores paduanos. Hombre, atrájole á su lado Ludovico Gonzaga, marqués de Mántua, ganoso de enriquecer su córte con aquella presea. Y Jacopo Bellini, el valioso maestro veneciano, de quien ya hemos hablado, el generador de aquella dinastía de colosos que llevaria por Europa en triunfo el nombre de la ciudad de los Dux, enamórase tan estrechamente de sus prendas morales y artísticas, que no descansa hasta verle desposar con su hija Nicolosia, atrayéndole, por tanto, á su lado.

Adelanta Mantegna en conocimientos, habilidad y renombre, y las complacencias morales nivélanse con las materiales. Pero las holguras de la posicion desahogada no le adormecen. Antes persevera en el estudio y en el trabajo, que se le impone como inevitable necesidad. Ni se limita á pintar. Emblema de aquella especie de fiebre por lo verdadero, lo cabal y lo bello, que se apodera insensiblemente de sus compatriotas, Mantegna es pintor y escultor, y con la misma mano que graba selectas estampas, compone versos inspirados ó traza miembros arquitectónicos.

Fijar límites á la superioridad, es ahogarla. Mantegna no siente lo analítico; comprende y realiza á su modo lo sintético, siendo el arte para él síntesis perfecta de la belleza y del órden. Y guárdanse creaciones suyas, donde utilizando el argumento, ha sabido rendir íntimo homenaje á la estética clásica, concibiendo á la vez el arte cristiano con una delicadeza y uncion admirables. Su *Cristo entre los ladrones* lo comprueba ventajosamente. En él se acercan dos civilizaciones y dos suertes de sentimientos: el clásico-pagano y el romántico-cristiano. De un lado el Nazareno con su madre querida, con el discípulo amantísimo y con las santas mujeres; del otro la Roma imperial, el arte patricio, representado en los legionarios del cesarismo.

Concibe cada grupo dentro de las leyes y doctrinas más justas. Pinta á los nazarenos envueltos en aquella atmósfera de piedad y devocion propios del tema. En esta parte de la composicion domina lo patético: en la otra osténtase la pintura sábia y perfeccionada, el realismo discreto que aspira á reproducir mediante la línea y el color, las espléndidas maravillas de la escultura. Y es de ver la elegancia de los tipos y la apropiada inteligencia en la indumentaria, y lo justo de la expresion y de los contrastes. Juntamente con estos méritos, que se refieren ántes á la crítica del autor que á la ejecucion, brilla Mantegna en este como en otros asuntos, por la manera ordenada de concebir el argumento, la rica tonalidad de que alardea, y el hábil sistema á que se atiene para contra-hacer la perspectiva.

Lástima que su amor á la pureza del dibujo degenere á veces hasta hacerlo un tanto duro y desapacible, reconociéndose en esto el excesivo apego al modelo escultórico; lástima tambien que á la perspectiva gráfica no acompañe en igual medida la aérea, producto del inteligente conocimiento de la degradacion que experimentan los cuerpos en su color y contornos, á medida que entre ellos y el espectador se interponen masas de aire más extensas.

VII.

Gracias á su génio y á su laboriosidad, Mantegna granjeó grandes consideraciones y aumentos. Caballero en la córte mantuana, si la abandonó en varias ocasiones fué para acudir donde la fama le atraia y donde honrados lucros premiaban sus afanes. Verona y Florencia hicieron justicia á sus talentos, y hasta el Sumo Pontífice, Inocencio VIII, solicitó su presencia en Roma, á fin de que enriqueciera con selectos frescos una estancia del Belvedere. Sólo Venecia se resistiria á segundarle.

En Roma no defraudó Mantegna las esperanzas del ilustrado Pontífice, y aunque aquellas pinturas suyas no llegaron hasta lo presente, bástanos el testimonio de antiguos escritores para calificarlas de magistrales. No habia

olvidado Mantegna, al posar su planta en el Vaticano, las conveniencias del arte litúrgico. La desenfrenada confusion del Renacimiento, ni áun se presiente en su paleta. El maestro paduano, con vivir enamorado de lo antiguo,— segun hemos dicho, — sabía que la discrecion y el sentimiento religioso imponen estrechos deberes al artista, de que ni el génio más sublime debe prescindir. Ateniéndose á cumplirlos, embelleció Mantegna los muros de la privilegiada Cámara con los simulacros más oportunos, demostrando que la pintura, como la comprendieron los maestros de los siglos XIV y XV, pudo obtener espléndidos medros — librándose en lo moral — de cometer las graves faltas de que no sin fundamento se le acusa, en la persona de los artistas más insignes del Renacimiento, en su apogeo.

Punto de vista es este que no debe menospreciar el crítico. Sin compartir el sentido filosófico de los que ahora cierran contra la reforma neoclásica con virulenta acometida; sin desconocer que la reversion á los principios que gobernaban al arte greco-romano, trajo en pos de sí un mayor respeto de los derechos del hombre y de los fueros de la naturaleza, lícito es tambien asentir al parecer de los que entienden que la fiebre novo-clásica arruinó el arte en su direccion religiosa, y tambien promovió su decadencia en el órden puramente estético. Y se robustece esta manera de pensar cuando se hallan ejemplos semejantes al de Mantegna.

¿Quién más inclinado que él — en su época — al estudio de lo antiguo? ¿Quién como el artista paduano, tan resueltamente devoto de la manera de los naturalistas? Y sin embargo, Mantegna figura mediante un perfecto derecho en el ciclo de los pintores cristianos. Prescindamos de sus frescos y de sus grabados, para fijarnos únicamente en alguna de sus pinturas iconísticas, y el aserto quedará comprobado. Eligiendo entre lo más conocido y selecto la *Vírgen de la Victoria*, que cuidadoso guarda el Museo del Louvre, muéstrasenos cual espléndido y concluyente ejemplar del estilo religioso del maestro, donde bajo unidad estética admirablemente concertada, la idea mística y piadosa se manifiesta aliada á los primores del más acabado tecnicismo. Nada tan bello en el concepto místico, nada tan sorprendente como hechura, riqueza de detalles, exornacion gallarda, carácter majestuoso y grandiosidad. Hállase la tradicion clásica tan felizmente asociada á la piadosa expresion del simulacro divino, que el ánimo más preocupado no acierta á separar la una del otro, como perjudicándose mútuamente.

Fué concebida la figura de la Vírgen en un momento de verdadera inspiracion religiosa; y si como idea responde al más alto sentido litúrgico, como ordenamiento, dibujo, plegado de los paños, contraste de sus distintas partes, color y ritmo, es una maravilla.

Responde el zócalo al gusto clásico más eximio; y con las figuras orantes que están en el primer plano y nivel inferior, pone en la mente el recuerdo del arte restaurado y del naturalismo, mientras los alados guerreros que sostienen el manto virgíneo, dicen hasta qué grado habia llegado en sus medros la pintura, esencialmente simbólica ó emblemática.

No menores elogios pide el *Cristo muerto con las Marías* del Museo de Milán, ó el famoso tríptico de la *Adoracion de los Pastores*, que como valiosa joya enriquece la Galería florentina *degli Uffizi*. Señálase Mantegna por cierta inclinacion á pintar el simulacro de la Vírgen, y no puede vituperársele de inmodesto ni desgraciado en este empeño. Demás de la *Vírgen de la Victoria*, tiénense como suyas la *Madona* del Museo de Turin, otra de la Pinacoteca de Munich, otra de la Galería Nacional en Lóndres, y la *Anunciacion* de Dresde, aparte de algun otro ejemplar conservado en galería privada. En todos estos monumentos, el artista paduano aparece consecuente consigo mismo, labrando el tipo místico como la tradicion más auténtica y recibida y el sentimiento ménos vulgar lo concertaban.

Derecho habria para recordar otros cuadros de historia sagrada ó inspirados por el martirologio, que tambien confirman la tésis propuesta. No contemplamos necesaria esta faena. El *Tránsito de la Vírgen*, que el lector puede gozar á su talante, sobra para que Mantegna no pierda el rango que alcanzó como artista hábil para comprender y exteriorizar las ideas religiosas encarnadas en simulacros pintorescos, sobre darnos medio subsidiario de calificarle bajo la relacion de nuestro estudio.

Reducidas son las dimensiones de la tabla (alto $0^{m},54$, ancho $0^{m},42$), y sin embargo, no son escasas las bellezas que encierra. Resume esta pintura el carácter, el temperamento, las inclinaciones todas del maestro, expresadas segun el asunto lo consentia. Ante todo, quiso Mantegna acercarse en lo posible á la realidad histórica. Habria otro pintado el simulacro sin curarse de fijar el colorido de localidad, situándolo libremente en espacio abierto ó entre muros que nada dijeran al ánimo, ni á los recuerdos del devoto espectador. De esta manera el cuadro encajaba por completo en la norma idealista. Mantegna tomó otra senda.

Dos tradiciones acepta la piedad respecto del tránsito ó muerte de María. Dice una que se verificó el suceso en Jeru-

salen; otra más acreditada entre los devotos, sostiene que hubo de realizarse en Efeso. En la duda eligió Mantegna la que mayores elementos le ofrecia para conseguir caracterizarla con el auxilio del pincel. Decidióse, pues, por Efeso.

Figura la tabla en primer término una cámara que decoran sencillas pero artísticas pilastras. Nada en ella distrae la atencion que debe concentrar la escena de que es teatro; y no obstante, nótase que la estancia se acomoda tanto en su forma y disposicion y exornacion á lo real, que desde luego la idea de un hecho positivo brota en la mente. Aparece el fondo interrumpido por una rasgada ventana que permite dilatar la vista hasta encontrarse con la perspectiva de una lejana ciudad marítima, cuyos muelles se distinguen, perfectamente trazados por la diestra mano de quien tan conocedor y dueño era de la perspectiva. No queda, pues, duda alguna. Trátase de un acontecimiento histórico que se verifica en la ciudad asiática; el pintor dispuso las cosas de manera que todo concurriese á demostrarlo así.

Veamos ahora el resto. En el centro de la pieza se halla depositado el féretro, sobre el cual yace el cadáver de la Vírgen, y á los lados brillan dos blandones. No hay en la escena nada que arguya lo sobrenatural. María es una mujer de aspecto distinguido, pero, al fin y al cabo, persona mortal, entidad humana que exhaló el último suspiro en cumplimiento de las leyes naturales. A pesar de esto, la imaginacion no se extravía, descubriendo algo inexplicable en el cuadro, que le levanta sobre nivel de lo puramente sensible. La sobriedad con que está pintado el féretro, que cubre sencillo paño rojo; la falta en la estancia de todo detalle que recuerde el vulgar realismo de la existencia burguesa; el aspecto inexplicable, por lo singular, del cadáver en la parte que se disfruta; la soledad relativa que le rodea, todo dice que pintando la historia trabajó el artista por realzarla hasta el más alto grado de ideal belleza.

A la cabeza, en los piés y en los costados del féretro están los apóstoles. Son hombres, entes reales, pero figuras ni comunes ni ménos imaginarias. Pedro ha oleado á María; otro esparce sobre su cadáver las ondas de perfumado incienso; un tercero fija en él su mirada, y el cuarto se dispone á ungirle con el ungüento que contiene el vaso que en la mano ostenta. Colocados en doble fila los demás discípulos del Nazareno, rinden el último tributo á la que fué su madre, entonando suaves cantos, mientras alumbran la escena con velas en las manos. Distínguese Juan, que tiene una palma verde, alusion probablemente á la pureza de María.

Manifiesto es el realismo que dominó la paleta del artista al trazar su apostolado. Como expresion y colorido, movimiento y contrastes, las figuras arguyen el sentimiento naturalista de que el artista se hallaba poseido al dibujarlas. Esto mismo testifica el conjunto. No busqueis en la estancia espacios velados, nubes caprichosas, ángeles ó querubines revoloteando, algun otro atributo místico en oportuno paraje figurado, nada, nada absolutamente que no se halle al alcance de los sentidos. Siendo María Madre de Cristo, es humana criatura, hombres son los apóstoles; el suceso de la muerte no contraría en nada las leyes del universo, y por tanto Mantegna, olvidándose de una parte del arte puramente simbólico, y de la otra de las exageraciones piadosas en que incidirian los maestros del Renacimiento á pesar de su exagerado clasicismo, labra un cuadro donde en parte es la realidad respetada, sin herir por esto la más acendrada piedad. Esto puede enseñar el *Tránsito de la Vírgen* á quien lo estudie y contemple, desde el punto de vista en que creimos necesario colocarnos, para juzgarlo en justicia.

VIII.

No ha de parecer extremado el concepto en que se nos ofrece Mantegna, cuando la crítica más extremada decidió colocarlo, por lo que toca al dominio del dibujo, entre Leonardo de Vinci y Miguel Angel Buonarrota. Como inteligente en las leyes de la perspectiva y de los escorzos, pocos llegaron á donde él subió; y la facilidad y éxito con que acentuaba los contrastes, enséñanos el grado superior de sus conocimientos en la parte técnica, mecánica é ingeniosa del arte figurativo. Sus dibujos realzan sus méritos más todavía que las pinturas que de él conocemos. Mediante ellos, escribe Cárlos Blanc, se descubre por completo su génio; y si bien encuentra á veces que la ejecucion es seca y dura, no vacila el crítico francés, en colocarle entre los maestros de primera fila, estimando injusto el rebajarlo á la segunda.

Fácil es reconocer la casta, el colorido de Mantenga á primera vista. En su particular escuela se halla subordinado al éxito y al relieve de los contornos. Sin desentonar sus tablas, el maestro anhela sobre todo reproducir las líneas

fundamentales de los cuerpos y de los objetos, con la precision que le ha enseñado el asíduo estudio de los mármoles antiguos. Ni quiere esto suponer que su paleta sea desapacible ó falsa. Quizá adolezca de floja y hasta pálida; tal vez le falten brillantez, trasparencia y vigor, pero nunca verdad ni armonía.

Reducido es el espacio que para el exámen de estas cualidades ó defectos nos facilita el *Triunfo;* y no obstante, el ojo acostumbrado á este linage de investigaciones descubrirá, mediante este solo ejemplo, las cualidades que adornan la obra total del maestro. No es Mantegna colorista, en el sentido que la crítica pictórica asigna á esta frase; sus méritos son diversos. Mantegna en su esfera es el artista de la suprema elegancia en la manera de agrupar las figuras, de disponer los contrastes, de fijar los movimientos, de trazar el vestido y de darle realidad mediante el plegado; es el génio que, nutriéndose en las corrientes más sustanciosas de su siglo, anuncia la aproximacion del dia en que han de venir al mundo los luminares del Renacimiento.

Un autor distinguido, el Marqués de Selvático, resume en estos términos su juicio sobre Mantegna: «Podemos comparar su pintura á esas músicas sábias que nunca conseguirán hacernos palpitar. Espíritu geométrico, Mantegna sólo á la inteligencia satisface, que nunca llega hasta el fondo del corazon. Amante apasionado de la forma—que fué para él, no un medio, sino el fin,—pocas veces supo posponer sus detalles inútiles á la impetuosidad de la idea. Génio penetrante, hubiera merecido que se le aplicase el juicio que Miguel Angel aplicaba con tanta injusticia á Rafael: *Es un ejemplo de lo que puede engendrar un estudio profundo.* En una palabra, continúa Selvático, lícito es pensar que Mantegna poseia todo lo que se aprende, nada de lo que no enseñan ni los maestros, ni los modelos, ni los estudios: aludo á ese no sé qué, á esa chispa maravillosa que, encendiendo un fuego sagrado, un fuego divino, ha hecho que produzcan maravillas Fidias y Leonardo de Vinci, Dante y Ariosto, Torcuato Tasso y Manzoni... Hablo de ese Dios que está en nosotros, *est Deus in nobis*, sin el cual las creaciones del arte se reducen á una árida ciencia, sin el cual, en fin, la ciencia no recibe nunca su marca sublime, la verdad» (1).

Hemos á propósito reproducido este juicio, cuya dureza y severidad se alcanzó á otros ántes que á nosotros, para que resalten mejor las cualidades y la significacion de nuestro artista. Dominado el Marqués de Selvático—como demuestra su crítica—por la metafísica y el idealismo, no halla en Mantegna sino la mecánica aplicacion de los cánones del tecnicismo artístico. No poseia ni inspiracion, ni originalidad, ni génio, ni entusiasmo por lo bello, ni áun sensibilidad le revelan sus obras. ¡Hasta le niega que resplandezcan con los primores de la verdad! Tan excesiva es la crítica del ilustre escritor, que no resiste al análisis. Negar aquello que constituye el verdadero arte á la *Virgen de la Victoria*, es cerrar voluntariamente los ojos á los destellos de la luz. Ni es cierto que en esa como en las demás creaciones pictóricas de Mantegna, no haya sino aquello que enseñan maestros, modelos é investigaciones; hay lo que no se adquiere en las escuelas: la sensibilidad, el instintivo conocimiento de las armonías estéticas, la capacidad adecuada para comprender las leyes del arte y realizarlas. En esos cuadros está retratado el génio, y el génio crece, y prospera con la educacion, pero no fué ella quien hubo nunca de engendrarlo.

La severidad austera con que Mantegna gasta el lápiz y los colores, no es signo de frialdad, como Selvático manifiesta. Es, sí, consecuencia de la contemplacion asídua de los modelos clásicos y de la alta idea que de la forma ha concebido el artista. Pero ni falta gracia, ni elegancia, ni vida á sus simulacros, ni ménos pecan por desordenados en los movimientos, inoportunos en los contrastes, defectuosos en la expresion. Esta es siempre la más apropiada, aquéllos los más conformes; y cuenta que no se limitó á ser mero observador de las cláusulas científicas el profesor que labra el *Parnaso* del Louvre, y sobre todo, el artista egregio del *Triunfo de César*, admiracion de profanos é inteligentes, en las régias cámaras de Hampton Court. Quien tan magistralmente trazó esa valiente composicion, quien ha sabido, utilizando el dibujo y colorido, dar á las figuras el relieve y el carácter histórico que resaltan en los numerosos tipos que constituyen aquella pintura, quien conoce la rudimentaria y la arqueología como pocos, y luégo sabe componer con el gusto y la franqueza que en Mantegna se revelan, no merece la censura adusta dél marqués italiano, siquiera reconozcamos su competencia y lo recto de sus intenciones.

Continuara, pues, Mantegna gozando del puesto que le pertenece en el arte moderno, y, cosa extraña, en su paleta, brillando espléndido el sentimiento de la antigüedad, alcanza la pintura verdaderamente litúrgica, las ventajas y respetos que no disfrutó siempre, ni áun en manos del más ardoroso idealista. El *Tránsito de la Virgen*

(1) Ultima edicion de Vacari, por Lemonier, ilustrada con nuevas investigaciones.

es una rica presea, cuyo mérito apreciarán de por mitad el artista y el erudito; el uno observando la habilidad y destreza con que el maestro desempeñó el tema, el otro viendo en la reducida, pero bella tabla, un documento elocuente de la historia del arte, bajo distintos conceptos, simpático y meritísimo.

Descendió al sepulcro Mantegna en Mántua el otoño de 1506. Dejó algunos bienes, que fueron repartidos entre sus hijos, dándosele sepultura en la capilla de San Andrea, que habia embellecido con sus frescos.

Todavía el peregrino del arte se detiene ante el mausoleo que en el artístico recinto hubo de labrar al insigne paduano en 1560, su nieto Andrea Mantegna. La inscripcion dice así (1):

OSSA ANDRÆ MANTINEÆ, FAMOSSISIMI PICTORIS, CUM DUOBUS FILIIS IN SEPULCRO.
PER ANDREAM MANTINEAM, NEPOTEM EX FILIO CONSTRUCTO REPOSITA. MDLX.

IX.

Conocemos al artista y al hombre. Hemos analizado sus principales producciones, y tenemos ya clara idea de sus máximas, estilo y aspiraciones. No se necesita violentar el raciocinio para comprender que ni su afectuosa amistad con Jacopo Bellini, ni el parentesco que contrae con sus dos hijos, Gentile y Giovanni, ni su residencia en Venecia y su ejemplo, fueron bastantes á impedir que los venecianos se mantuvieran distantes del clasicismo.

Todos sus méritos, con ser muchos, no bastan á arrastrar á sus cuñados. Gentile y Giovanni estimarian en su justo valor las prendas de Mantegua, pero otros afectos les enamoraban mayormente. Ni aquella Nicolosia, puesta por la naturaleza y la casualidad, entre unos y otro, como amoroso nexo, arrancó del organismo de los Bellinis lo que traian de su raza, lo que confortaba la atmósfera moral y áun física en que alentaban. Nada consigue Mantegna con sus cuñados, nada obtienen sus discípulos en Venecia. Con razon ha notado M. Rio en su *Arte cristiano*, que cuantos se atuvieron á su manera y á sus máximas no prosperaron en aquella ciudad. Y se cita en justificacion de este aserto á Crivelli, que tras infructuosas tentativas abandonó Venecia para trasladarse á la Umbría, donde debia serle más propicia la fortuna; y tambien se recuerda á Bartolomeo Montagna, castigado por los mismos reveses y emigrado voluntariamente á Vicenza; y por último, se nombra á Girolamo Moceto, el amantísimo discípulo de Mantegna, el que consagraba sus talentos á difundir por el grabado las obras del maestro, y el mismo que, á pesar de su renombre, no consiguió popularizarse ni hacerse respetar de los venecianos.

En cambio, ya sabemos cómo fué acogido Alberto Durero, y con este insigne maestro los pintores alemanes y flamencos. Un hecho de la biografía de los Bellinis nos descubre el secreto de su actitud íntima ante la empresa de Mantegna; Giovanni Bellini no se contenta con admirar al artista germánico, ni con hacer públicamente su elogio; ántes bien lleva su entusiasmo hasta encargarle una pintura cuyo importe desea satisfacer. Indudablemente, obrando de este modo, Giovanni Bellini traduce el sentimiento más general entre sus conciudadanos. El germanismo se implantaba, sin esfuerzo, entre los venecianos. Así registran los anales de la ciudad de San Márcos más del nombre de un artista de Amberes, de Gante y de Brujas, y no se puede desconocer que si estos profesores no olvidan luégo su tránsito por Venecia, tambien el arte véneto guarda la huella de su paso en su propia fisonomía.

Resulta de lo expuesto hasta ahora, que los esfuerzos hechos por el clasicismo no destruyen lo que en Venecia prospera con interna energía. Los hermanos Bellinis preparan el terreno donde la escuela veneciana, propiamente caracterizada, habrá de afirmarse. Gentile, el mayor de ellos, como sabemos, obtiene ruidosos triunfos decorando la Sala del Consejo Supremo en el Palacio ducal cuando auxilia los trabajos de su padre. No deja tambien de señalarse en aquellas obras su hermano Giovanni; pero la reputacion de Gentile crece tanto, que Mahometo II solicita del

(1) No pidiendo el carácter de este estudio la enumeracion precisa de todas las obras de Mantegna, hemos de contentarnos con recordar que entre aquéllas se citan con encomio y se buscan con afan sus grabados, de los cuales Bartsch describe hasta veintitres en el volúmen tercero de su *Peintre Graveur*. De éstos, diez pertenecen á la Religion, cuatro á la historia profana, seis á la mitología, y tres son retratos. Tocante á los cuadros y frescos, consérvanse en Francia, Italia, Baviera, Inglaterra, Sajonia, Prusia y España.

Senado el favor de que aquél le retrate. Trasládase Gentile á Constantinopla y satisface cumplidamente los deseos del Sultan, regresando colmado de favores, y con varios lienzos que extenderán su reputacion hasta nosotros.

De regreso en Venecia, el Senado le honra tambien, otorgándole una pension vitalicia, tornando á ocuparse en el embellecimiento del palacio ducal. Pero ninguna de sus obras llega á la altura donde se ostenta la *Predicacion de San Márcos*, con que se engalana el Museo Brera en Milán. En el Museo de la Academia veneciana hemos contemplado, entre otras joyas de este artista, la *Procesion en la plaza de San Márcos* y la *Maravilla*, dos cuadros históricos que nos revelan las tendencias de la pintura veneciana en aquella primera fase de su desenvolvimiento.

La pintura de la realidad histórica y viviente á que Gentile se ve obligado, debió contribuir—en mucho—á conformar su estilo. Tambien pintó cuadros devotos; pero compréndese que sus facultades alcanzan todo su desarrollo y se dilatan libremente en otro linage de temas. Gentile necesita el movimiento de los sucesos, del aire, de la luz y de los ropajes para inspirarse. La *Recepcion de un embajador de Venecia en Constantinopla*, parece un cuadro pintado en nuestros dias, con todas la exigencias de la pintura histórica y naturalista.

Muere Gentile en 1501; pero su hermano Giovanni le sobrevive, continuando la empresa que mútuamente han abrazado. Es visto que Giovanni excede á Gentile en sensibilidad. Todo lo que el segundo tiene de brillante y ámpliamente majestuoso en sus composiciones, se traduce en el primero por delicadeza y energía en los efectos expresivos. Ha convenido la crítica en señalar á Giovanni como el último de los precursores de la escuela veneciana, y á la vez como el primero de sus corifeos. No parece descaminado este juicio: Giovanni procede artísticamente de su padre Jacopo, como éste del veronés Gentile da Fabriano, y ese mismo Giovanni es el maestro y el guia del Tiziano.

Demás de esto, Giovanni Bellini es de los profesores afortunados que consiguen utilizar la pintura al óleo muy luégo de descubierta. Cuenta la tradicion que cierto dia, habiéndose vestido con la característica zamarra veneciana, se presentó en el estudio de Antonello de Messina, dándose los aires de un prócer que solicitaba su retrato. Por este medio observó que Antonello utilizaba el aceite de lino en su pintura, lo que le bastó para adivinar el resto del procedimiento.

Sea ó no exacta la ocurrencia, y áun concediendo que los hermanos Vivarini, predecesores en parte de los Bellinis, pintaban ya al óleo, es lo cierto que Giovanni es el que acredita la novedad, en el círculo de los venecianos.

X.

Un detalle que dice mucho para el erudito que estudia la filosofía de la escuela veneciana: Giovanni Bellini se señaló en un principio como habilísimo en la pintura de retratos. No desmienten las obras que de él conocemos, en este género, la afirmacion. En ellos resaltan dos cualidades, la individualidad y el naturalismo. Al parecido físico, admirablemente contrahecho, asóciase la expresion moral, y sobre todo, esos simulacros entrañan una novedad sorprendente, el concertado movimiento de la vida. Todo se va disponiendo para que llegue un dia en que la pintura de lo humano constituya el sumo anhelo de la escuela. En Giovanni Bellini no está contenido el Tiziano, pero sí algunas de las cualidades fundamentales en éste prominentes. Estúdiense los retratos de los dos hermanos, expuestos en el Louvre en un solo cuadro: desde luégo se adivina que el medio que los ha producido ha de prestarse admirablemente á los prodigios de color y de expresion que realizara el retratista favorito de Cárlos V.

La energía de los tonos, la exactitud en las entonaciones, el calor brillante en el color, la frescura eterna de las pinturas tizianescas, anúncianse en los lienzos de Giovanni, áun en aquellos que pintara al aguazo. Y tan magistralmente manejaba esta clase de procedimiento pictórico, que en ocasiones, muy consumados inteligentes han creido ver en los cuadros de Bellini, que le pertenecen, verdaderas pinturas al óleo.

Todo lo que hemos escrito—en la primera parte—para explicar la filosofía de la pintura veneciana, puede contribuir á explicarnos tambien, en particular, la manera, el estilo y el procedimiento de nuestro artista. El ojo del veneciano está conformado para la luz meridiana, para los contrastes vivos, para las tintas deslumbradoras y brillantes. Ni se entienda por esto que los Bellinis desdeñan la línea. Recordamos una *Pieta* de Giovanni, conservada en Milán, que como dibujo es de una precision, suavidad y belleza admirables. Ni se distinguen los lienzos de Giovanni Bellini

sólo por estas cualidades: al colorido justo y á la vez enérgico y simpático que le acompaña, hay que unir la magistral habilidad con que sabía empastar sus creaciones. Necesario es haberse recreado contemplándolas en los Museos de Milán y Venecia, para darse cuenta del puesto que en la escala del mérito pertenece de derecho á este inspirado y eximio profesor.

No se conocen en el Continente sus obras, en la medida que se necesita para quilatar los méritos del autor, en justicia. Por esto, cuando el crítico penetra en las estancias venecianas que las guardan, queda agradablemente sorprendido. Entónces es cuando se explica satisfactoriamente la total historia del arte en Venecia, porque halla entre la pintura, y la vida civil, y los elementos físicos, y la política, y las costumbres, y los actos más diversos de la existencia, una armonía misteriosa que dá razon de tan peregrinos fenómenos. Ni se debe olvidar la doble circunstancia anteriormente apuntada, tocante á los encariñamientos que hubieron de dominarle temporalmente.

Asegúrase, no sin verosimilitud, que en un principio Giovanni Bellini siguió muy de cerca á Mantegna: no podemos negarlo. Cuando se sabe hasta qué punto realzó Mantegna la elegancia decorativa y expresiva; cuando consta que fué prócer en la perspectiva, y que la dignidad de las figuras y de las actitudes tuvieron en su paleta un enérgico servidor, parécenos, notando estos mismos caractéres en las producciones de Giovanni, que en estas partes, por lo ménos, no fueron inútiles los afectos que unieron ambas voluntades. Sólo teniendo en cuenta la presion que muy luego ejerce Durero sobre sus facultades, y las exigencias, del que llamaríamos temperamento local, se explica el apartamiento que un dia resalta entre ambos cuñados. Mantegna muere entonando un himno clásico; Bellini baja á la tumba puesta la mirada en el romanticismo.

Hemos aludido al temperamento local. ¿Quién duda que los magistrados vénetos, ordenando á Giovanni Bellini el desempeño de retratos y asuntos históricos, le contienen en la esfera del realismo naturalista? «Colocado, dice un autor, en el límite extremo de las tradiciones góticas, inaugura la pintura moderna como debian ilustrarla Giorgione, Tiziano y el mismo Tintoreto; pero lo hizo, justo es decirlo, con una cierta discrecion, sin apartarse demasiado del naturalismo ingénuo que se traducia por retratos y le obligaba á asociar la efigie de sus contemporáneos á los sucesos y á los personajes del siglo XIII.» Y añade el mismo autor: «Una coincidencia debemos notar, á saber: forzado Bellini por la invitacion de la Señoría á seguir en el arte, la direccion de la pintura histórica no prescindió del cristianismo, hurtándose constantemente al deseo de pintar lo antiguo mitológico, conteniéndose á la vez en ese justo medio de donde la pintura puede triunfar, gracias tanto á un sentimiento elevado y profundo de las cosas representadas por el espíritu, cuanto á la ejecucion sóbria, enérgica, viva en color, distante de las alegorías, que en la centuria ulterior serán tan comunes, como de esas figuras de comodin usadas por los pintores para llenar los huecos que les resultan, y que distrayendo la mirada parecen dispensadas de tener expresion (1).» Es, pues, evidente, que la influencia de los asuntos que Giovanni Bellini debia desempeñar, llamábale del lado de la naturaleza, presentándole tipos y hechos reales que contrahacer. Al inspirarse en la historia y en los pormenores de la vida burguesa, que le envolvia con sus escenas y relaciones, Bellini recibia las enseñanzas indirectas de una estética positiva, que le aconsejaba respetar lo verdadero, seguir sus huellas, no admitiendo los auxilios de la fantasía, sino en aquellos momentos en que la idealidad artística los reclamaba.

Sin violentar los hechos, lícito ha de ser á la crítica atribuir la justa significacion á estos antecedentes, en el fatal modo de ser de la escuela veneciana. El idealismo — segun que lo comprenden y exteriorizan florentinos y romanos — es una nota sin resonancia en el organismo físico-psicológico de los venecianos. Aman y sirven lo espiritual fervorosa y constantemente; el sentimiento cristiano testifícase en multiplicados actos de su vida privada y pública, pero en Venecia la vida ritual es tan práctica, tan sencilla, tan acomodada á reglas exactas, que no consiente los dislates de todo género, que en otros medios sociales son comunes. El veneciano, es ante todo y sobre todo comerciante: sin agricultura, sin industria, en el usual concepto de la palabra, sin grandes problemas de política interior en el gobierno, que resolver, dueño de sí mismo, tranquilo respecto al futuro, satisfecho en cuanto á lo presente, gozando, por lo ménos, de un mínimo de prosperidad material que no fácilmente puede serle cercenado, siente y piensa la vida con cierta serenidad de juicio, con cierto reposo, satisfaccion y buen sentido, que ciertamente produce sus efectos en la superior esfera de los sentimientos estéticos y afectivos.

---

(1) CHARLES BLANC, *Histoire des peintres de toutes les écoles. École venitienne.*

Las tendencias fastuosas de los venecianos en toda clase de espectáculos, concurren, á su modo, al propio efecto. Él lujo en las vestimentas, en las armaduras, en el mobiliario, y en las góndolas; la prosopopeya en las ceremonias, el aparato en los actos oficiales, todo reduce los sentidos á la esfera de lo material y tangible, y reflejamente suscita en la inteligencia, ideas prácticas y muy próximas al órden de la naturaleza.

XI.

Antes de ahora hemos citado la presencia de Alberto Durero en Venecia, considerándola bajo la relacion de la influencia que pudo corresponderle en la manera de ser de aquella escuela pictórica. La somera reseña que de la vida de Giovanni Bellini hacemos, nos obliga á insistir sobre el hecho, estudiándolo convenientemente. Alberto Durero y nuestro artista, preséntansenos tan unidos, desde el primer dia, que derecho hay á sospechar, por lo ménos, que el primero se trocaria, sin esfuerzo, en el modelo, que en lo justo, procuraria imitar el segundo. En las cartas de Durero referentes al primer viaje que hizo á Venecia, en 1494, no aparece el nombre de su amigo; pero en las que escribió cuando su segundo viaje, al final del año de 1505, cítalo en más de un pasaje.

Los superiores talentos de Durero excitaron algunas rivalidades y celos entre los artistas y aficionados venecianos. Superior Bellini á semejantes miserias, no sólo usó el defenderle pública y repetidamente—presentándole como un génio,—si tambien declaróse su amigo más consecuente, decidido y cariñoso. Un párrafo de una carta de Durero, dice más respecto de esto que cuanto nosotros pudiéramos añadir: «Tengo muchos amigos, escribe el maestro, entre los welches (así llaman los tudescos á los latinos), los cuales me han aconsejado que no coma ni beba con sus pintores, entre los que, á la vez, tengo numerosos enemigos. Estos contrahacen mis obras en las iglesias y en todas partes donde pueden gozarlas; y muy luego las deterioran, diciendo que no son antiguas y que nada valen. Pero Giovanni Bellini, entre los artistas, me ha elogiado en presencia de muchos caballeros, y además se ha personado en mi casa, suplicándome le pinte algo. Dícenme todos que Bellini es un hombre honrado, de suerte que siento gran simpatía hácia él, y aunque ya está muy viejo, consérvase todavía como el mejor en la pintura.»

Fundándose en este y otros datos, escribe un crítico: «Los dos grandes maestros se trabaron con los lazos de la amistad. Visitábanse á menudo, y Bellini no cesaba de encomiar la manera admirable y hábil con que pintaba Durero.» Trae Camerarius á este propósito una anécdota que, falsa ó verdadera, es curiosa, puesto que suministra una idea de la clase de afecto que los italianos sentian hácia el ilustre maestro de Nuremberg. Fué el caso, que cierto dia en que Bellini habia ido á visitarlo, hubo de decirle:

— «¿Querríais, mi querido Alberto, complacer á vuestro amigo?

— Sin duda alguna, contestó Durero, con tal que lo que pretendais esté á mis alcances.

— Pues bien, replicó Bellini, quisiera que me cediérais uno de vuestros pinceles, uno de aquellos con los cuales pintais las cabelleras.

Tomó entónces Durero un manojo de pinceles del todo semejantes á los que Bellini usaba, y presentándolos á éste, exclamó:

— Elegid, vos mismo, el que más os agrade, ó tomadlos todos.

No entendió Bellini lo que el maestro queria decirle, y sospechando que no le habia comprendido, insistió en que su deseo se dirigia á obtener un pincel de los que particularmente destinaba á trazar los cabellos.

Durero, por toda respuesta, tomó uno de aquellos pinceles, sin elegirlo, y sobre una tabla figuró rápidamente la cabellera abundante y ondeada de una mujer, ejecutando el trabajo con tal seguridad, desenfado y precision, que Bellini quedó como estupefacto (1).» Anciano era Bellini cuando esto acontecia, pero conservaba sus facultades en el vigor y la frescura más envidiables; como pensamiento y ejecucion, Bellini parecia disfrutar aún los dias de la virilidad, y su naturaleza fué tan privilegiada, que ya octogenario, acometió el emular honrosamente las perfecciones que el precoz talento de su discípulo Giorgione ofrecia á la admiracion de todos.

(1) E. Galichon, en la *Gazette de Beaux Arts*, citado por C. Blanc.

Giovanni Bellini estuvo aprendiendo toda su vida. Cuadros suyos existen donde la huella de la pintura heróica de Mantegna se descubre sin esfuerzo; en otros, Bellini se inclina á los artistas germanos y áun flamencos; ni faltan en la coleccion de sus obras ejemplos que en mucho se acercan al tipo que han de acreditar el citado Giorgione, Tiziano y sus contemporáneos. Y, sin embargo, Bellini no se deja llevar por la corriente encontrada de las opuestas influencias que le solicitan, sin un pensamiento reflexivo y una resolucion firme. Bellini se propone ser veneciano, y ni los entusiasmos de la juventud, ni los desfallecimientos de la ancianidad, le divierten de este empeño.

Un documento precioso nos revela que Andrea Mantegna, el poderoso propagador del clasicismo, residia en Venecia, al lado de Giovanni, cuando ambos se hallaban muy próximos á la tumba. Consiste el aludido testimonio en una carta que Pietro Bembo dirige á la marquesa de Mántua, Isabel de Gonzaga, á propósito de negocios artísticos. Aquella poderosa dama encargó á Bembo le procurara en Venecia un cuadro de Giovanni Bellini y otro de su cuñado Mantegna. Bembo obtuvo lo que se pretendia del primero; pero en la carta que dirigió á la marquesa en Enero de 1505, declara no haber sido tan afortunado con Messer Andrea.

Dos cosas nos revela esta carta, por lo pronto: primero, la nombradía que alcanzaban, tanto las pinturas de Bellini como las de Mantegna, y tambien, como ántes hemos indicado, que todavía no se habia dirigido á Mántua para terminar sus dias.

Resulta, por tanto, que Giovanni Bellini continuaba disfrutando el trato de Mantegna, que éste pintaba en Venecia, y que sus lienzos debian ser conocidos de la pléyade de jóvenes pintores que en ella florecia. Séanos en vista de todo permitido recordar una idea enteramente expuesta: los venecianos no sienten lo clásico, y Mantegna pasa por aquella atmósfera estética sin alterarla.

Giovanni Bellini sobrevive, como sabemos, á sus hermanos Gentile y Andrea. Ya está averiguado por el *Diario veneto*, manuscrito de Marino Santi, que falleció el 15 de Noviembre de 1516, á los noventa años de edad. «Todo lo que debia ilustrar la escuela veneciana, escribe Cárlos Blanc, el retrato, el paisaje, la riqueza y variedad en el colorido, el brillo de la luz, el lujo material de la ejecucion se hallaba, en gérmen, en las obras de Giovanni Bellini y tambien en las de su hermano. Diríase que Gentile adivinó el estilo decorativo, las multitudes y los trajes de Pablo Veronese; mientras Giovanni, ménos superficial, más íntimo, más profundo, más maestro, presintió la manera copiosa y generosa de los discípulos que él mismo habia formado, sin perder por esto la ingenuidad de sus precursores. El naturalismo, que, muy luégo, sensual y espléndido caracterizaria á Giorgione, Tiziano, Veronese, Palmas, Bonifazio, Pordenone, Bordone y Tintoreto, sujetóse en la paleta de Giovanni Bellini á una disciplina que le obligaba á expresar los sentimientos más elevados del alma (1).»

TERCERA PARTE.

I.

Cuando Giovanni Bellini baja al sepulcro, la escuela veneciana está ya constituida. Ilústranla, entre otros, Vittore Càrpaccio (1455-1525), Cima da Conegliano (1460-1570), Tiziano (1477-1576) y Giorgione (1480-1548). En el estudio de Giovanni habian visto descifrarse para ellos los secretos del bello arte, las tres últimas eminencias; quizá tambien el mismo Carpaccio, aunque enamorado del estilo de Memmling, á quien en mucho siguió, hubo, á la vez, de recoger las enseñanzas de aquella personalidad enérgica y autorizada. Sea esto ó no exacto, siendo verosímil, consta que tambien recibieron las lecciones de Giovanni, Catena, Bissolo, Rondinelli de Ravenna, Giovanni Mansueti, Bellin Bellino, Marco Belli, Girolamo di Santa Croce, Girolamo Mocetto y Jacopo Montagna. Giovanni habia fijado

(1) *Histoire des peintres*, etc.

el temperamento elevado, espiritual, dentro del naturalismo, de la escuela; sus discípulos abandonarian algunas de sus direcciones para extremar otras, traspasando á la pintura veneciana caractéres que, por ser más prominentes, dominarian los anteriores, señalando la fase más notable de aquella.

En esta rápida enumeracion no nos es dable seguir paso á paso la existencia de todos los maestros que concurren—por vías distintas—al fin comun. Contentémonos con algunas líneas consagradas á los artistas más granados, á Carpaccio, Giorgione y Tiziano. Carpaccio es el nexo que une los dos momentos de la escuela: sus pinturas entrañan partes que corresponden al ciclo de los Bellinis, y partes que se inclinan del lado de Giorgione, Tiziano y sus secuaces.

Si Carpaccio fué ó nó discípulo de Giovanni Bellini, en el sentido riguroso que el término entraña, es problema no resuelto aún, si bien existen fundamentos para contestar afirmativamente, conociéndose más de una pintura donde la presencia de Bellini y Carpaccio pueden, alternativamente, ofrecérsenos. Cuando Carpaccio nacia á la vida del arte, entrado ya en los dominios de la juventud, hallábase Giovanni en el apogeo de su existencia y de su crédito. Veinte años alcanzaba el primero al cumplir el segundo sus cuarenta y nueve. ¿Ha de parecer violento el que sospechemos que siendo el taller de Giovanni el más acreditado—bajo todos conceptos—de cuantos en Venecia existian, lo frecuentara el jóven alumno de la pintura? Añádase á esto que Carpaccio pinta al lado de Giovanni en la Scuola di San Giovanni y en el Palacio Ducal, y no se olvide que Carpaccio pareció haberse dejado imbuir por su maestro en la aficion á los pintores románticos, que no otra cosa indica—en nuestro juicio—el anhelo con que el jóven veneciano procura emular los talentos de Memmling cuando labra su celebérrima *Llegada de Santa Úrsula á Colonia.*

Necesítase haber contemplado esta maravilla y sus compañeras—segun que nosotros hemos hecho—en las estancias de la Academia veneciana de Bellas Artes, para obtener una idea puntual y lucida de las facultades, del estilo enérgico, del primoroso acabado, y á la vez, de la frescura realista que señalan las obras de Carpaccio. Si no es permitido juzgar á Murillo, excusando el viaje á Sevilla, tampoco habrá de consentirse que se hable de Carpaccio, en definitiva, sin el exámen de sus preseas venecianas. En Carpaccio, aquella nota que, como símbolo dominante, hemos visto vigorizar los trabajos de los Bellinis—el romanticismo veneciano—alcanza su máxima energía. Carpaccio reune lo que parece, fuera de Venecia, absurda contradiccion: de un lado lo íntimo, lo ingénuo, lo expresivo y delicado del sentimiento afectivo; del otro, el dominio de las magnificencias externas, de los esplendores materiales, facilitados por la reproduccion de la luz, de la perspectiva arquitectónica, de los ropajes, armaduras y demás atributos de la realidad objetiva. Los cuadros de Carpaccio deslumbran por la brillantez de los colores y la mágia de su empaste. Y no faltan en sus composiciones toques y reminiscencias que ponen en la mente el arte bizantino con su simetría, su dureza y su inmovilidad. Carpaccio mira, en parte, á lo que fué, y en parte, á lo que será; así se le califica por unos entre los cuatrocentistas, mientras otros no ven en él sino lo que llamaríamos el preliminar que inmediatamente precede á la verdadera florescencia de la pintura tizianesca. Lo que hay en el fondo de todo esto es que Carpaccio personifica, bajo la peculiar relacion de su sensibilidad y talentos, el momento histórico en que le toca vivir. Aquella crísis nacional artística, de que en capítulo anterior hablamos, tiene en Carpaccio uno de sus últimos representantes.

En aquella rivalidad de honrosas emulaciones que dá vida al arte en Venecia, cada obrero descuella por un cometido especial. A Carpaccio le toca esforzar los elementos expresivos, esto es, el alma de las composiciones. Así servirá á la escuela que propende desde antiguo á lo humano; así vigorizará gérmenes que con el tiempo, han de ostentarse dilatados y en predominio.

Mas prescindiendo del minucioso análisis de sus obras, basta á la empresa que nos hemos impuesto recordar lo que de Carpaccio escribia Zanetti: «*Carpaccio aveva in cuore la verita.*» Esta afirmacion nos dá la filosófica explicacion de los lienzos de nuestro artista. Como Bellini, como Tiziano, como Giorgione, Capaccio es de aquellas naturalezas donde lo real impera: toda la poesía que embellece algunas de sus creaciones; todo el idealismo sano y discreto, testificado en otras, no apartan á Carpaccio de la vision de lo práctico. ¿Ni cómo hubiera podido tomar otro rumbo, cuando el naturalismo, en la sustancia del arte, se le imponia por tradiciones, gustos y cuotidianas exigencias?

Decimos que estudiando á los artistas venecianos en su individualidad, descúbrese el fenómeno de que, participando todos de un comun principio y fin, cada uno se señala por una eficacia que le es propia. Muchos testimonios podríamos aducir en apoyo de este aserto; mas contentémonos, despues de lo dicho, con citar á ese Cima da Cone-

gliano, ya nombrado, y el cual, en la compañía de los Bellinis y de Carpaccio, parece preocuparse de mantener la nota idealista en la escuela. Tan exacta es la observacion, cuanto que Cima da Conegliano ha sido estimado como el Masaccio de la pintura veneciana. *Egli é,* dice un crítico italiano, *il Masaccio dell' arte veneta.* Con efecto; Cima da Conegliano se aproxima de Mantegna y de los pintores idealistas florentinos más que sus contemporáneos. Su preocupacion no es la vida humana, sino el arte como modo supremo del sentimiento estético. Delicado, ingénuo y sensible, Cima da Conegliano peca, á veces, de minucioso y trivial; pero no deja por esto de desempeñar una mision fecunda en el desarrollo pictórico, siquiera sea mayormente negativa. Al mismo tiempo, Cima da Conegliano es colorista, posee la habilidad de los contrastes armónicos; y con estas partes, impregna sus simulacros de cierta frescura naturalista; cualidades, en resúmen, que le recomiendan, aunque su nombre no ocupe el rango elevado que otros alcanzaron.

Carpaccio y Cima da Conegliano se completan en algun modo; uno y otro inclínanse al naturalismo belinesco, y ambos sirven las tendencias sumas del arte en Venecia, concurriendo, sin perder la individual fisonomía, á la empresa que acreditan todos los elementos congregados en el medio moral donde respiran.

II.

Aunque Tiziano vino al mundo despues que el Giorgione, consideraciones de método nos inclinan á ocuparnos del último en el presente capítulo, para terminar la presente monografía con el egregio adalid del naturalismo.

Nació Giorgio Barbarelli, denominado el Giorgione á causa de su corpulenta estatura, en Castelfranco, aldehuela de la Marca trevisana. Muy niño fué conducido á Venecia y al taller de Giovanni Bellini, punto obligado á donde concurrian los artistas más notables y los amatores más selectos de la ínsula y del litoral. Moralmente considerado Giorgione, se nivelaba con sus cualidades y circunstancias físicas. Récio en el carácter, vivo en el ánimo, vehemente en el afecto; extremado en lo perspicaz y entero en el corazon, el jóven alumno hizo en parte, lo que Velazquez: que léjos de conformarse en todo á la servil práctica de lo que le enseñaban, tomó por el sendero que á su talento se avenia, y sin romper la unidad fundamental del arte local, pretendió imprimirle el sello de sus exclusivas facultades.

De asombrosa precocidad dotado, y amando la libertad y la propia independencia, como aman los pájaros el aire y los peces el líquido elemento, Giorgione declaróse satisfecho de aprendizaje y estableció, de buen hora, estudio. Queria señalarse, hacer ruido, conquistar reputacion y nombre. Por fortuna, Venecia ofrecíale á la sazon ancho teatro á sus empresas. Era Venecia ya la ciudad de las aventuras amorosas, de las serenatas y de los trances caballerescos. Jóven, apuesto, vigoroso, atrevido y apasionado, Giorgione señalóse entre la juventud dorada por sus superiores prendas, acreditándose tanto en el pincel como en el laud, la espada y la palabra. Ni hubo fiesta donde no figurara, ni lance de amor donde el susurro de las conversaciones íntimas, no repitiera su nombre.

¿Qué pintaria Giorgione de preferencia? ¿El simulacro místico? ¿La alegría devota? ¿El asunto mitológico? ¿Lo ideal de convencion? De ninguna manera. Sentia Giorgione afirmarse en sí y en derredor, la vida, exhuberante de brios y de perfumes, y por tanto, lo que pintaria amorosamente habia de ser la realidad viviente, el retrato. Giorgione llega á lo maravilloso en el modelado, y á la vez usa la luz con un arte tan encantador, que Vasari, no acertando á explicarse los efectos que observa en las figuras de Giorgione, desígnalos con la frase de *freschezza della carne viva.*

Con Giorgione estamos en el pleno ciclo de la pintura véneta realista. Esa frescura no es más que el maravilloso juego de la luz y de las sombras, auxiliado por el colorido tomado de la realidad. Díjose por el mismo Vasari, que Giorgione debió en su juventud frecuentar la compañía de Leonardo de Vinci. El aserto resulta gratuito. Hoy la crítica sostiene que Giorgione derívase de Bellini, como entidad artística, y que sus caractéres sumos están ocultos en la obra del maestro. Giorgione tiene originalidad y personalidad, pero su más alto timbre consiste en haber desenvuelto las máximas que en potencia se daban en la personalidad de los Bellinis.

Mediante su génio y su osadía, Giorgione se impone á cuantos le rodean. ¡Qué extraño que su condiscípulo Tiziano empiece por testificar la influencia con que le domina en un momento, si hasta el mismo Giovanni se siente incli-

nado á imitarle! Giorgione es una fuerza irresistible nacida para dominar. Mientras el Tiziano sobrelleva su supremacía, la amistad los une; pero llega un momento en que el Tiziano acepta el reto con que se le brinda al encargársele una parte de la decoracion al fresco, del *Fondaco dei Tedeschi*, edificio que para inmortalizarse decora tambien el Giorgione: luchan ambos jóvenes, y cuando el voto público se pronuncia en favor del Tiziano, rómpese en menudos fragmentos el afecto que estrechaba la voluntad de ambos artistas.

Lánzase Giorgione en el sendero de una rivalidad que ha de favorecer por extremo al arte. De un salto, segun escribe Piles, pasa de la manera belinesca al grado máximo á que lleva el colorido enérgico, sin despojarlo de suavidad y entonacion. En algunas figuras desnudas de Giorgione, en las mujeres del *Concierto campestre*, por ejemplo, la encarnacion es cosa que no conocieron los Bellinis. «La morbidez tierna y como animada, el palpitar de la epidérmis, la gracia fundida del contorno, que se baña en la luz, y de las curvas modeladas suavemente y casi sin sombra,» hé aquí, al decir de Ch. Blanc, lo que en esas figuras predomina.

Bellini, por otra parte, no habia nunca pintado las formas femeninas en toda su desnudez. Giorgione no retrocede ante ningun peligro, y fija en el lienzo el simulacro incitante del bulto femenino, en todo el deslumbrador brillo de su realidad, no atenuada por el ropaje. En otra paleta, aquella suerte de pintura habria conducido al idealismo. Giorgione pinta la naturaleza, reproduce la verdad, pero la verdad estética, como debe sentirla y expresarla el artista. En sus retratos descúbrese *il fuoco giorgionesco*, que dicen los italianos. Lo principal para Giorgione es el movimiento de la vida, lo pintoresco fisiológico, y consiguientemente, el colorido que mueve las superficies con sus ilusiones ópticas, constituye su máxima preocupacion.

Rebelde su pincel á lo místico, flaquea en los asuntos religiosos. El hecho es auténtico: sus Vírgenes parecen vaciadas, como organismo, en el molde que produjo las mujeres del *Concierto campestre*, y salvo la indumentaria, que es la más propia, el resto desentona las composiciones, si por el lado litúrgico se las considera.

Ni la *Sacra Familia* del Louvre, ni la *Tempestad que calman San Márcos*, *San Nicolás y San Jorge*, expuesta en la Academia véneta, ni el mismo *Moisés extraido de las aguas*, que tanto se recomienda, son cuadros donde salte á los ojos el sentimiento católico, ni áun cristiano. No es el Giorgione un pintor afecto á la mitología y al clasicismo; su alma es romántica, pero nutrida de tales elementos mundanos, que no queda plaza para lo religioso.

Consecuente consigo mismo, muere Giorgione como ha vivido: dominado por el sentimiento de la realidad y la pasion. Treinta y cuatro años acaba de cumplir. El mundo le parece estrecho para sus ambiciones honrosas. A nadie teme, á ninguno envidia, y sin embargo, Giorgione tiene un flanco harto vulnerable: su sensibilidad y su vehemencia. Una bella mujer otorgóle aquellos favores que la honestidad cubre con discreto velo. Giorgione no la ama, la adora; pero la hembra es flaca y mudable—en lo que quizá estriba el secreto atractivo de sus gracias,—y cierto dia, seducida ó voluntariosa, huye de Venecia en compañía de un rival indigno. Pietro Luzzo de Feltre, pintor, amigo y hasta comensal del Giorgione, no sabe que arrebatándole su querida le arrebata la existencia. Aquel robusto alcázar se viene al suelo con toda la pesadumbre de su encumbrada máquina. Todo el engreimiento y la confianza en sí mismo, de que Giorgione alardea, truécanse en su daño.

Doblemente engañado, por el amor y la amistad, Giorgione no sabe contenerse: llora, se irrita, se enfurece, llega á desesperarse. Es el niño engreido á quien bárbara ignorancia arrebata el juguete más codiciado. Giorgione resístese á admitir todo consuelo: ¡quién podrá devolverle ya el puro afecto de su amada! Lo que pareció en un principio transitorio, hácese permanente. Giorgione maldice la vida, arroja léjos de sí paletas y colores, reconcéntrase en su pena, languidece, enferma, y la pasion de ánimo concluye por cortarle el hilo de la existencia.

Ridolfi, al deplorar la pérdida que experimentó la escuela veneciana, lo dijo: «*Giorgio fú senza dubbio il primo che dimostrasse la buona strada nel dipingere.*»

III.

Veamos ahora otro aspecto de la escuela veneciana. Si es cierto que sus varios maestros son como las voces armonizadoras de un concierto, derecho hay á buscar en el Tiziano algo que le singularice en este conjunto de eminencias.

Bueno es repetirlo. Considerada en su totalidad la escuela veneciana, dominan en ella los caractéres que llamaríamos locales: cierta religiosidad, la fantasía en los motivos de decoracion, el vigor, el color y el realismo.

Los pintores indígenas ó domiciliados, inspíranse siempre, si se exceptúa Mantegna, en la atmósfera que respiran; y así como los troveras anglo-normandos reproducen una Grecia disfrazada á la romántica, así ellos, pinten un tema nuevo ó remoto, nacional ó exótico, atavían á los personajes y decoran los edificios ni más ni ménos que si se tratase de venecianos y si el teatro de la accion fuera constantemente la propia Venecia. Todo ha de adaptarse á la idea que facilita la reina del Adriático; hasta la expresion moral ha de ser plácida, riente, luminosa, como el aspecto que ofrecen sus moradores y sus edificios. Trasmite el veneciano á sus pinturas una gracia primorosa que no tiene rival en ninguna otra escuela. Huyendo la exageracion hinchada y la hueca prosopopeya, ama lo grandioso, la pompa y la majestad; pero expresadas tan naturalmente, con tan franca ingenuidad, que léjos de perjudicar al efecto del conjunto y de hacer éste fastidioso y pretencioso, lo recomienda y mejora. Aquella série de génios, en una palabra, pinta siempre como siente. Y en lo litúrgico, si no dominan lo místico, tampoco se extravían en el desierto de sus espejismos. Desde el citado tantas veces Jacopo Bellini, hasta los Tiepolo, con quienes se extingue la escuela, en el último tercio del siglo XVIII, ábrese un ancho círculo, donde se ostentan, demás de los artistas nombrados ya, y entre otros ménos ilustres, aunque siempre dignos, los Palmas, Pordenone, Sebastian del Piombo, Bordone, Bassano, Tintoretto, Salviatti, Pablo Veronese, Morone, el Paduano y Canaletti.

Ninguno de estos maestros desconoce la característica de la escuela, ántes bien todos la sienten, la respetan y se la trasmiten. Coloristas todos, propenden al naturalismo, ó cuando ménos, á cierta realidad. Mediante un consorcio de hechos que no es fácil de explicar, la pintura veneciana atraviesa el agitado período del Renacimiento, sin abdicar voluntariamente y en absoluto, de sus elementos sustanciales. Es indudable que, segun puede deducirse de lo dicho ya, la reforma greco-romana obtiene en la paleta de sus artistas medros que están patentes aún á nuestros ojos en los cuadros que nos legaron. Ni es ménos cierto que la estética veneciana ofrece de tiempo en tiempo, á través de esa larga série, vivos ejemplos del romanticismo en alguna de sus fases capitales.

Tiziano, y á él debemos limitarnos, conoce y se asimila las grandiosas ventajas del Renacimiento; y sin embargo, Tiziano labra preseas donde el asunto, y la expresion con la forma, responden exactamente á la más castiza tradicion romántica. Su *Mater Dolorosa* de la Pinacoteca madrileña, que nos proponemos estudiar, encaja en esta regla. La menor idea de lo que debe entenderse por pintura romántica, ha de ser suficiente para hallar en la *Dolorosa* las partes que la crítica señala en ella. Ni se puede, racionalmente pensando, extrañar la facilidad con que Tiziano realiza, á su modo, el ideal cristiano, sin romper con los deberes que como véneto ha contraido.

IV.

Nace Tiziano en 1477 y muere en 1576; lo que nos enseña que el inmortal maestro nació para el arte pictórico cuando éste tocaba en su máximo florecimiento, y que murió ántes de que la sociedad lo arrastrase á la decadencia donde ella misma se precipitaba. Representa Tiziano el más alto esplendor de la pintura veneciana, aquel momento feliz en que la tradicion hierática, ya trasformada, ocasiona el arte sabio, pero no culterano. Aun gozan la dicha de la existencia los principios románticos. La niveladora disciplina del clasicismo no ha dado todos sus frutos, si bien por lo pronto seduce y avasalla.

Pinta Tiziano numerosos asuntos; siente lo mismo la liturgia que la historia, y la mitología sale de su paleta rejuvenecida con los encantos de una pseudo-realidad. No vaya á pensarse, á pesar de esto, que Tiziano desmiente las especiales dotes de la pintura veneciana como sensibilidad moral. En su ánimo, espacio hay tambien para lo patético.

Concibe Tiziano el tipo de la *Mater Dolorosa* precisamente dentro de todas las conveniencias religiosas, morales y estéticas. El lienzo que estudiamos es un poema. Aplicadle las reglas de crítica que en un principio sentamos, y resultará perfecto el símil. La *Mater Dolorosa* es un emblema, el emblema de la pasion religiosa en la sociedad moderna cristiana. Lo patético está retratado con todos los rasgos humanos. Expresa el simulacro un dolor que nos

habla, que se nos comunica, que tambien en nosotros produce congojas. ¡Cuánta sencillez al par de cuán grande elocuencia! María no es una ilusion fantástica, no es un tipo imposible como los del Monje de Fiesole. Ni tampoco es la mujer antigua, como la concibe y esculpe el pincel helénico ó romano. Es una criatura real, es la mujer moderna, es quizá una hija de las lagunas vénetas. Enjuta de carnes, esbelta, un tanto cercenada la color, pero majestuosa en el talante, régia en los movimientos, elegantísima en el ritmo de sus movimientos suaves.

Llora María como lloran las naturalezas superiores, y se fija en el Hijo exánime con una mirada que no tiene igual por lo expresiva y dolorosamente elocuente. Tiziano ha traspasado al simulacro todo lo que de fervor y uncion religiosa encubria en su pecho; ha hecho que el lienzo hable con una lengua muda, aunque comunicativa. Ni hay toque que no esté dado con magistral acierto, ni tinta que no se halle entonada con la justa inteligencia de la impresion más grata y más conforme.

Tantas y tan selectas son las pinturas que de Tiziano goza nuestro Museo, que pocos son los que se detienen ante la *Mater Dolorosa* para discernir y quilatar todas y cada una de sus bellezas. El fenómeno tiene, demás de la abundancia, otra explicacion. Las gentes recorren las colecciones pictóricas, por lo regular, con prejuicios y aficiones ya formadas. Tiziano, como retratista de los poderosos de la tierra, alcanzó tal renombre, que no parece sino que mirándole por este lado se obtiene la vision más cabal de su estatura. En el Museo del Prado campea el retrato de *Cárlos V en la batalla de Muhlberg*, que con el cuadro de «Felipe II *ofreciendo á la Victoria su hijo el infante D. Fernando*,» sobrarian para divertir la atencion del público de toda otra contemplacion. Acompañan, no obstante, á estas joyas, sus celebrados cuadros mitológicos, sus dos *Vénus recreándose con el Amor y la Música*, y su *Danae recibiendo la lluvia de oro*. Aquí el arte por el arte, la estética de la forma, tocan á su apogeo. Goza el espectador mirando, esto es, no necesita sentir, en la superior inteligencia de la frase, ni reflexionar; es una leccion intuitiva que le recrea, casi sin darse cuenta de en qué consiste el deleite.

Para gentes más delicadas y criterios más austeros, están no léjos de estos ejemplares el famoso lienzo de la *Gloria*, un *Ecce-Homo*, y su compañero la *Mater Dolorosa*, ambos sobre pizarra figurados. Tiziano, que habia tratado con fortuna los géneros más opuestos, desde la historia heróica hasta el paisaje, demostró en estos cuadros, que podia pintar lo religioso. El *Ecce-Homo* y la *Mater Dolorosa* se completan mútuamente. Acercándolos con la imaginacion, el poema de que ántes hablamos adquiere las dimensiones de una obra épica: es entónces el abreviado resúmen de todo el sentimiento religioso moderno. Porque en torno del Nazareno, anunciando y promulgando la nueva ley de gracia, esto es, el código moral que ha de regir al cristianismo, y de María, que sella con sus congojas aquel acto, á la vez inmanente y trascendente, dilátase toda la influencia social del principio religioso, surge una civilizacion, y en ella se suceden, por generaciones, sentimientos que, contenidos, extraviados, justos ó descomedidos, vigorizan, á la contínua, el obrar de los pueblos de la moderna Europa.

V.

Comprendió Tiziano en aquel caso el carácter, la naturaleza y la significacion de la nueva pintura iconística, y la trasmitió singulares condiciones docentes. La *Mater Dolorosa* no es el arte por el arte; es el arte por la idea y por la forma con ella nivelada. Ni podia ser de otra suerte. Toda obra artística presupone pensamiento y ejecucion. Lo que en el lienzo se descubre es, despues de todo, una copia, un traslado, más ó ménos fantaseado, de lo que se halla en la naturaleza. Fuera de ésta — en sus varios reinos — no hay más que mónstruos. Así es que, si decimos arte por el arte, es bajo un sentido convencional. Entendemos que el arte por el arte es aquel que atiende ménos al concepto reflexivo del cuadro que á la expresion y forma en todas sus relaciones. Por ser tomado el asunto únicamente de la fábula, no hay en rigor derecho para calificar el cuadro donde se realice de arte por el arte. Ó el tema es absurdo, ó racional. Si lo primero, no hay que discutirlo; si lo segundo, resultará que la fábula entraña elementos reales de que el mitógrafo se valió para concertar su leyenda. Vénus es, despues de todo, una mujer que, segun se nos muestra, nada tiene de metafísico; Hércules tambien se nos presenta como el más apuesto de los jayanes. ¿Qué descubre la crítica en estos casos? ¿Que con los hombres se han labrado númenes, ó que los númenes tienen

las condiciones exactas que á los hombres distinguen? Luego hay idea, hay correspondencia del pensamiento y de la ejecucion, y bajo este concepto, sólo puede decirse arte por el arte en un sentido relativo, no como si lo aplicáramos á productos puramente fantásticos, en sus elementos y en sus apariencias.

De no ser así, tambien la pintura iconística — en la mayoría de los casos — sería arte por el arte. Sus ejemplares son tipos que creó la piedad, y que las reglas del culto han fijado y consagrado. El artista, pintándolos, ántes interpreta el pensamiento colectivo de su siglo, que sigue la línea inflexible de una tradicion erudita ó teológica. El objeto del arte aquí es reflejar el estado del sentimiento ajeno, visto á través del propio sentimiento. Sin la comunion, del artista, en la idea que mueve los devotos trasportes de la muchedumbre, no se elevará á la altura que el caso pide. Tiziano fué hombre de poderosas intuiciones, de voluntad robusta y flexible en sumo grado, como génio. Su época fué de batallas incesantes. Mayormente vemos en él, no al pintor del cláustro, sino al pintor de la realeza; no el artista de lo pasado, sino el artista de la vida, del movimiento y de la actividad, al maestro veneciano.

Sus obras lo están declarando. En ellas abundan los retratos, pero los retratos próceres, régios ó imperiales. Desde el Aretino al duque de Urbino, desde Francisco I á Felipe II y Cárlos V. Y al lado de los retratos, lienzos profanos, llenos de movimiento ó de ventura. Lo más culminante de la existencia y del poderío. Sin embargo, Tiziano concibe y pinta la religion como pocos la pintaron en su tiempo; con una penetrante capacidad del humanismo, que excita la más legítima admiracion. No en vano el inmortal maestro pertenece á la escuela veneciana; no sin razon se le designa como el más popular de sus representantes. Porque, lícito es decirlo, fuera de aquel medio, fuera de aquellas circunstancias, el fenómeno ofreceria otros caractéres. Reunir la suave belleza del simulacro, segun la tradicion pintoresca más genuina y el realismo ménos convencional; colocar en juxtaposicion el dibujo correcto, fino y primoroso de los maestros de la Umbría, junto al colorido más brillante y á las formas más naturales; traspasar al lienzo frescura, y tal originalidad, que sólo examinándolo se percibe, ventajas eran á que sólo podia aspirar talento tan gigante como el del Veccellio.

Representa la *Dolorosa* un estudio de fisonomía moral de permanente enseñanza. Tiziano, que en esto se señalaba, trabajó el asunto con tan amoroso celo, que pocas veces, ó quizá nunca, fué sobrepujado. Recordad todas las Dolorosas. Las hay magistralmente concluidas, pero ninguna tan humanizada como la que ofrecemos. Italia, por lo general, concibió la Dolorosa como una mujer cualquiera que padece; ó exagerando su dolor, hasta hacerlo de pura convencion. En Alemania, en Flandes, en España, la Dolorosa fué una creacion del arte litúrgico, regida por la sensibilidad peculiar á cada raza. Tiziano creó un tipo universal y permanente, que habla al sentimiento de las muchedumbres.

Ni es posible olvidar al artista, gozando el simulacro. Tiziano se nos aparece instantáneamente, y le descubrimos viviendo casi un siglo, dando la mano á la Edad-media, y alargándola tambien, por encima de la decadencia, á los reformistas contemporáneos; asistiendo, desde la inmunidad de su génio, á la crísis tremenda en que pueblos, soberanos, razas, ideas é instituciones, batallan por el predominio. Y causa admiracion profunda verle resistir pujante las influencias que conspiran contra la pureza de su escuela, y excita el entusiasmo el recuerdo de tanto simulacro de mérito inaudito como brotó de la mágica fecundidad con que naturaleza hubo de favorecerle.

VI.

No se formó Tiziano en el estudio; nació artista. Giorgione decia de él: *in sino nel ventre di sua madre era pittore* (1). A los diez años ya pintaba. Sebastiano Luccati, Gentile Bellini, y sobre todo Giovanni, fueron sus primeros maestros. Despues se educó él mismo en la ancha escuela del mundo y de la naturaleza. En este estudio dió campo á sus nativas facultades, logrando, á una edad temprana, imponerse á la admiracion de sus contemporáneos y émulos, á quienes sus méritos reales inclinaban, con superior fuerza, á hacerle justicia.

---

(1) Ludovico Dolce. Dialogo della pittura, intitolato *l'Aretino*. Venecia, 1557.

Pero Tiziano, en su primera juventud, mostrábase un tanto enamorado de la pintura hierática, como sus preceptores. Sin encogimiento ni flaqueza dibujaba obras, preludio cierto de la amplitud que luégo alcanzaria su dibujo; mas no habiendo sonado la hora de que se emancipara de la tutela moral que sobre él ejercian las tradiciones pictóricas de la Italia cristiana y mística, ateníase á ellas, siquiera pintara, segun el decir de su amigo Ludovico Dolce, «gallardamente y con grandísima facilidad.»

Habia conocido y tratado Tiziano, en el Estudio de Giovanni, segun nos consta, al Giorgione. La fama que muy luégo acompañó á su condiscípulo, fué como el más poderoso incentivo para la inteligencia y las predisposiciones hácia la gran pintura, en el Tiziano. Contemplando los trabajos de Giorgione, sintió nacer en su pecho, con el afan de emularle, una como misteriosa revelacion que le inducia á acometer tambien, la noble empresa de dar al arte pictórico las condiciones de que en su sentir carecia.

Deparóle muy pronto su buena estrella ocasion propicia para ensayarse con éxito en el nuevo estilo. La poderosa familia de los Barbarigos encargóle el retrato de uno de sus vástagos; y Tiziano, calculando y midiendo el efecto que en la opinion habia de alcanzar su tentativa, aplicóse solícito á dar al simulacro todas las partes que en su juicio debia ofrecer para señalarse como un dechado en el sistema inaugurado por Giorgione. Alentóle el resultado feliz, y en el retrato de la célebre reina de Chipre, Catalina Cornaro, repitió el ensayo, ya con mayores seguridades. Sin creérsele una notabilidad, Tiziano, que apenas si contaba veinticinco años de edad, alcanzó, gracias á tales esfuerzos, cierto grado de renombre entre sus coterráneos, que le estimaban como un jóven de grandes esperanzas.

Un suceso acaecido poco despues de estos hechos, fijó el verdadero punto de partida de la reputacion del Tiziano. Nos referimos al certámen con el Giorgione. Existia en Venecia un suntuoso edificio denominado *Fondaco de' Tedeschi*, que, como el nombre dice, se hallaba destinado á casa de comercio, depósito ó aduana de los alemanes. Situado sobre el Gran Canal, señalábase por la magnificencia de su arquitectura; pero cediendo á los gustos más dominantes, acordaron los dueños adornarle con pinturas al fresco, tan en boga en aquellos dias. La nota envidiable que el Giorgione disfrutaba, como pintor eminente, aconsejó que se le confiara el decorado de la fachada principal; quiso Tiziano medir sus fuerzas con el reputado artista, y llevado de este deseo, consiguió, gracias al influjo de Barbarigo, el favor de que le encomendaran la pintura de la fachada que dá á la Mercería.

Dijimos ántes que el Giorgione y el Tiziano lucharon, aguijados por la emulacion más viva y más honrosa, por vencerse mútuamente. Llegó el momento del fallo, y una vez descubiertos los frescos, advirtióse que, si bien Giorgione demostraba en sus pinturas una energía desconocida, aliada á una varonil elegancia en la manera de sentir la figura humana, y no escasos méritos y atrevimientos en el claro-oscuro, el Tiziano se recomendaba con su peculiar estilo, que siendo tambien enérgico, ofrecia, como grandiosidad y naturalismo, ventajas de que su émulo no parecia haberse preocupado. Ya conocemos el fallo. Los frescos del Tiziano fueron estimados como testimonios de un superior talento, notándose que la mayoría de los pareceres se decidian en su favor.

Treinta años alcanzaba, á la sazon, nuestro artista. En aquella competencia pudo decirse que la nueva, la verdadera escuela veneciana fijó y determinó el círculo de sus principios, y que el inspirado maestro era el designado por la suerte para regirla. Mas no se entienda que Tiziano rompió la tradicion más castiza del arte veneciano. No era este su empeño. Consistia su empresa en ser el medio donde la pintura insular, en cuanto tenia de privativo y característico, realizara la trasformacion pedida por sus legítimos aumentos.

Con nobles anhelos siguió Tiziano pintando desde aquel acontecimiento; y no mucho despues, firme ya en las cualidades que señalarian en lo futuro sus obras más perfectas, ejecutó los grandiosos dibujos del *Triunfo de la Fé*, que sobran para justificar la gloria con que hasta nosotros ha llegado.

VII.

Pocos años adelante, en 1511, sucumbió el Giorgione. Ni era posible que Tiziano se regocijara con aquel triste suceso; mas es lo cierto que, desapareciendo su rival, no quedaba en la liza campeon alguno que osara medir con él sus armas. Apartándose el Tiziano del gusto más dominante en lo propio al modo de concebir y figurar los perso-

najes religiosos, labró durante esta época cuadros litúrgicos que, como el votivo de la familia de Pésaro, produjeron la admiracion y hasta el escándalo entre los devotos, en quienes la vida, el realismo, la animada expresion de las figuras, parecian impropios de la convenida dignidad y quietud de tales simulacros. Léjos Tiziano de enmendarse, mostró cada dia mayor atrevimiento y persistencia en su empresa, hasta conseguir que el eco de sus triunfos llegara á la Península, y desde ella se esparciese por la Europa civilizada.

Era ya asaz reducido el recinto de Venecia para albergar su génio. Abandonó, pues, Tiziano la ciudad de San Márcos, solicitado primero por la ciudad de Vicenza, donde ejecutó frescos admirables. Trasladóse desde allí, con igual motivo, á Pádua, y no trascurrieron muchos meses sin que Venecia reclamase la presencia de su artista favorito, á quien se encomendó el decorado del Palacio Grimani.

A aquel período de su vida corresponde el magnífico cuadro de la historia del Emperador Barbaroja, donde el Tiziano halló modo de retratar á las notabilidades de su tiempo. Contenia, con efecto, la pintura que las llamas consumieron, los retratos de varios artistas, poetas, literatos y guerreros, señalándose entre ellos los de Bembo, el Ariosto, Sannazaro, Andrés Navaggiero, Santiago Cornaro y Gonzalo de Córdoba. Tan grata y sorprendente fué la impresion que la obra produjo, cuanto el Consejo Supremo acordó reconocerle oficialmente como el primer artista veneciano, otorgándole el cargo de la *Sensería,* que sobre gozar de pingües emolumentos, facultaba al agraciado para trazar el retrato de todo nuevo Dux, mediante la oportuna retribucion.

Tan alta honra y tan merecido premio eran ante la Europa como una suerte de confirmacion autorizada y ruidosa de los méritos con que ya se distinguia al maestro. La influencia moral de que Venecia gozaba, alcanzó, en cierto modo, á su hijo adoptivo. Tiziano llevó por el continente, con aplauso, el nombre de la escuela veneciana; pero á la vez, la proteccion con que el temido poder de la República favorecia al artista, abríale sin esfuerzo las esferas más encumbradas, donde aquel título era bastante para ofrecerse acreditado.

Alfonso de Este, duque de Ferrara, hubo de señalarse entre los primeros potentados que estimaron útil á su renombre el admirar de cerca los talentos del Tiziano. Enriqueció éste con su pincel las estancias donde moraba el príncipe ferrarense, y tambien bajo los techos de aquella mansion egregia pintó su admirable *Triunfo del Amor*, joya peregrina, como colorido y composicion, que enriquece hoy nuestro Museo Nacional (1). Era Ferrara á la sazon teatro donde la política, á la usanza de aquellos dias, la intriga amorosa, la elegancia palaciana y el arte plástico y literario se acercaban hasta tejer el panorama de la historia. Lucrecia Borgia, manchada ya con el estigma del vicio, si bien seductora como nunca, era el alma de aquella sociedad liviana, donde sus vicios y sus delitos quedaban eclipsados por sus gracias naturales y los atractivos de su trato, como ninguno simpático, distinguido y verdaderamente aristocrático.

Era Lucrecia un alma satánica cobijada en la envoltura de un ángel. Junto de ella parecia como si el arte adquiriese esplendores misteriosos y divinos, y su eleccion bastaba para acreditar al objeto favorecido. Pintores, escultores, sabios, literatos y poetas, disputábanse las sonrisas de aquella deidad, á la vez peligrosa, y como ninguna atractiva. Tiziano fué, como era de esperar, distinguido con la admiracion de Lucrecia. Nadie osó pintar la efigie de la terrible dama, con tanto realismo, ni tampoco hubo artista que en tan alto grado, satisficiera su gusto y su amor propio. Fué Tiziano desde entónces el pintor á la moda, el artista cortesano por excelencia, y de su paleta salieron, casi al par, el retrato del príncipe Alfonso y el del Ariosto, entretenido en leer á los piés de la Duquesa las inéditas estrofas del *Orlando.*

Trabáronse Ariosto y Tiziano en amistad estrecha; y si el uno trasmitia al lienzo los rasgos fisionómicos del poeta, inmortalizaba el otro al artista, diciendo en su célebre poema:

Bastiano, Raffael, Tizian che' onora
Non men cador, che quei Venezia e Urbino (2).

---

(1) Con el número 451. Titúlase *Ofrenda á la Diosa de los Amores.*
(2) Canto 33, estrofa 2.ª

VIII.

Ceñida la frente de laureles, regresó Tiziano á su patria adoptiva, donde ya su fama tocaba la meta de la admiracion. Émulos y secuaces convenian en que nadie igualaba al Tiziano en la pintura de la realidad naturalista, en la verdad de las encarnaciones y en el modelado de los cuerpos, si bien notábase cierta flaqueza en lo que miraba á la pintura de los afectos.

Ni era Tiziano de esas naturalezas que, engreidas, se niegan al progreso, y por de contado á la perfectibilidad. Antes bien, aquellas críticas fueron otros tantos saludables avisos de que su capacidad y facundia reportarian beneficios señalados. Hasta entónces Tiziano no habia penetrado en la sustancia del arte religioso. Pintando cuadros de historia, retratos ó ficciones mitológicas, habia atendido principalmente, á devolver á la pintura las partes de que el misticismo desposeyera al arte, cuando lo hacía puramente convencional, lo mismo en cuanto á la línea que en lo pertinente al colorido.

Desde aquel instante fijóse Tiziano en la expresion, y quiso que á la composicion sábia, al color justo, á la frescura y trasparencia de las entonaciones, á la riqueza de la indumentaria y á la grandiosidad del ordenamiento, siguiese la pintura de los afectos más delicados, con la ingenuidad ó el fuego propio de cada caso. Entónces brotó de su paleta el sentimiento de lo patético. El éxtasis religioso, la uncion devota, el deliquio del alma arrobada en los trasportes de la vision beatífica, fueron gradaciones por donde subió hasta figurar con líneas y colores el momento sublime en que el ánimo, luchando con las congojas interiores, agita la fisonomía y el cuerpo entero, con los terribles sacudimientos del dolor más desaforado. Hasta entónces Tiziano no habia vencido las graves dificultades de la pintura verdaderamente romántica, de aquella pintura donde el sentimiento cristiano venía á asociarse al sentimiento humano, individualista, de los pueblos occidentales.

Aun permanecia Tiziano extraño al estudio del antiguo en sus más autorizadas y abundantes fuentes. Bembo, amigo suyo, hizo llegar hasta el Pontífice Leon X alguna de las obras del artista veneciano, y dichó se está que el vicario de Cristo quedó encantado y con el vivo deseo de gozar de cerca las perfecciones de aquel talento que con tanta novedad se ofrecia á sus ojos. Renunció Tiziano el favor con que le brindaba el Vaticano, y continuó en Venecia. Ni hubieron de seducirle tampoco, las ventajas con que Francisco I procuró atraerle á la córte parisiense, cuando le encargaba su retrato. Tan colmado de honores, tan agasajado por los hombres y la fortuna se sentia el Tiziano en Venecia, que no le pareció renunciaba mayores ventajas negándose á abandonarla.

Inspirándose cada dia con mayor ahinco en la realidad, trabajó Tiziano, por aquella época, su celebrado *Martirio de San Pedro*, donde alardearia de las perfecciones que algunos echaban de ménos en sus anteriores pinturas. En el asunto está reunido el sentimiento naturalista, con los medios técnicos que caracterizan la escuela giorgionesca, á la expresion más levantada de los afectos. Desde la ferocidad hasta la beatitud, desde el terror físico hasta la gracia divina resplandeciente, desde el dolor físico hasta la inexplicable indiferencia del santo, aparecen concertados en el cuadro, verdadero milagro del arte pintoresco. En el *Martirio de San Pedro* llegó Tiziano al colmo de la emocion patética, consiguiendo apoderarse de la admiracion de las muchedumbres, arrastradas por la mágia del color, el atrevimiento de los contrastes y el brio con que la vida se acentuaba en el simulacro. Ni es posible dejar de figurarse el efecto que el lienzo debió producir, cuando se recuerda que, con noticia de que un extraño solicitaba adquirirlo, el Senado veneciano amenazó con la pena de muerte, al que osara extraerlo del territorio de la República.

Ocasion fué la amistad del Tiziano con Pedro Aretino, amigo á su vez del cardenal Hipólito de Médicis, para que éste, mediante autorizacion de Cárlos V, invitase al pintor á comparecer en Bolonia á ejecutar el retrato del César, á quien debia coronar en aquella ciudad el Papa Clemente VII. Distincion tan codiciada, y á la vez merecida, puso el sello al renombre del Tiziano. En lo sucesivo no hubo prócer ni príncipe que no solicitara el singular favor de ser retratado por el eminente artista.

Ni todos consiguieron esta dicha. De ella participaron dos capitanes españoles, cuya fama llenaria la historia, Antonio de Leiva y Alfonso de Avalos, mostrándose éste tan agradecido, que en lo sucesivo, y hasta su muerte, dis-

tinguió al Tiziano con una amistad donde no se supo qué notar más, si lo vivo ó lo delicado. Tambien el Emperador quedó prendadísimo de nuestro artista, testificándolo, muy luégo, con solicitar lo retratase nuevamente, cuando acudió á Bolonia en 1532 á conferenciar por segunda vez con el Pontífice. ¡Cuántos incentivos para que el maestro se dejase arrastrar por las influencias más dominantes en torno suyo! El eco de los triunfos del Buonarrota en Florencia y Roma llegaba á sus oidos, en union de los plácemes que acompañaban las producciones de Rafael. Por todas partes el clasicismo erguíase como dueño absoluto de la inspiracion y del gusto, y sin embargo, Veccellio supo resistir la corriente, supo, lo que es más meritorio, bañarse en sus aguas, sin doblegarse ante su ímpetu.

Desde Bolonia encaminóse el Tiziano á Mántua. Esperábale allí el Duque Federico Gonzaga, á quien por el Aretino habia sido recomendado—si es que de recomendacion necesitaba—nuestro artista. Fué Tiziano recibido con verdadera magnificencia, encomendándosele numerosas pinturas que asociaron su nombre á los de aquella córte fastuosa. Pero no habia terminado la obra comprometida, cuando otros príncipes, potentados y capitulos exigieron su presencia y reclamaban sus servicios. Belluno, Ferrara por segunda vez, Asti, y por último Roma, donde al cabo llegó en 1545, recogieron testimonios abundantes de la mágia de su estilo.

Tratóle el Pontífice con la más alta consideracion, mandando darle hospedaje en el Belvedere, mientras destinaba á Vassari para que le acompañase. Estudió el maestro los monumentos arquitectónicos y escultóricos del antiguo, admiró las obras de Buonarrota y de Sanzio; mas, como ántes dijimos, no abdicó las prácticas que constituian la originalidad de su estilo. Tiziano huia de parecerse á nadie. Su mérito descansaba en asemejarse á sí mismo. Sin desdeñar la línea, pensó que el color era su fuerte, y aplaudiendo las creaciones de Rafael, quizá señaló con acierto los defectos de que adolecian. A su vez los artistas romanos encontraron defectuoso el dibujo tizianesco. «Este hombre, dijo Buonarrota, despues de contemplar su última obra, tiene génio y posee un estilo agradable; ni tendria rival, particularmente en lo tocante á la imitacion de la vida, si el arte hubiera hecho en su favor tanto como la naturaleza.» Refiriéndose el dicho de Miguel Angel á la famosa *Danae*, ahora en el Museo de Nápoles, resulta excesivamente severo, y hasta parcial su juicio, como han demostrado críticos competentes.

IX.

Vuelve en 1546 Tiziano á Venecia. La República atrae al artista con secretos halagos, y no hay atmósfera donde como en la suya respire su pecho con mayor franqueza. Porque Venecia es el centro donde Ticiano ha reunido sus más queridas amistades y donde con mayòr tranquilidad goza de las ventajas que su posicion le ha deparado. Situada su casa en uno de los extremos de la ciudad, con jardines suspendidos sobre la movible superficie de las aguas, con habitaciones convertidas en verdaderos museos de artes bellas, Tiziano, siguiendo á los señores de la época, reune á sus amigos más caros, y con ellos se entrega á placeres, donde tanta parte alcanza el ánimo como los sentidos. Ni faltan músicos que en ligeras góndolas acudan en el momento apropiado á recrear el oido con primorosas cantinelas, ni jóvenes venecianas que completen con sus gracias los encantos de aquellos fiestas, cuya alma es el lúbrico Aretino.

Cumplia con esto el Tiziano sus setenta años, sin que fueran parte las arrugas del rostro para que el fuego de su inspiracion se extinguiera. Cárlos V, que no habia cesado de pedirle obras, solicitó su presencia en Ausburgo por dos veces, en 1548 y 1550, recibiendo durante la segunda, el encargo de retratar al que se llamaria con el tiempo Felipe II. Tambien pintó entónces el Tiziano el conocido lienzo donde el monarca del Escorial ofrece á la Victoria su hijo Cárlos; y está averiguado que, acompañando al Emperador en su viaje á Inspruck, entre ambos se convino la pintura del cuadro llamado por unos de la *Gloria*, y por otros de la *Trinidad*. Tan grande aprecio hizo Cárlos V de este lienzo, que sólo fiándose de las noticias que recibia y sin esperar á contemplarlo, premió al autor, nombrándole Conde palatino y Caballero de la espuela de oro, con la nobleza para el y sus descendientes.

Muerto Cárlos V, sus hijos le igualaron en el afecto que al Tiziano profesaba. Felipe II tenia constantemente en ejercicio á su pintor favorito, disputándole sus creaciones, entre otros, la Católica María de Inglaterra, y Fernando, Rey de Romanos. Ni con la nieve de la ancianidad desmayaban sus fuerzas. Cuenta Vassari que cuando lo visitó en

Venecia, hubo de hallarle con la paleta en la mano, á pesar de sus noventa años. Y mientras pintaba lienzos ó dibujaba modelos que los hermanos Zuccatos seguirian en sus mosáicos, Tiziano guiaba tambien en su propio domicilio la diestra mano del jóven flamenco Cornelio Cort, hábil como pocos en el manejo del buril. Parecia como si aquel cuerpo no fuese de la naturaleza de los demás. Sus obras de anciano compiten con las producidas en la virilidad, y todas descubren la superior complexion de aquel talento privilegiado.

Noventa y siete años habia cumplido cuando, como acertara á pasar por Venecia el rey de Polonia Enrique III, quiso y obtuvo que el Tiziano le retratara. Ni es de extrañar el suceso, cuando se sabe que la muerte sorprendió al coloso con la tienta en la mano. No murió Tiziano al cabo de senectud, sino arrebatado por la peste, que diezmaba la Italia por los años de 1576. Trazaba entónces Veccellio el cuadro de las sublimes tristezas y de las melancolías austeras, su *Descendimiento de la Cruz*, que Palma el viejo concluiria con el respetuoso temor de no interpretar fielmente las nobles y profundas intenciones del maestro.

Así cayó el coloso; en medio del campo de batalla. Su muerte fué la propia del génio: un momento de turbacion y sombra, y nada más. Para entrar en la nueva vida de la inmortalidad, los talentos de esta clase no gastan sino tér-términos expeditivos. Su transfiguracion es obra de un momento. Concluyó el Tiziano para la vida del organismo, naciendo de nuevo y con más lozana vida para la existencia de la inagotable fama. ¡Quién como él pudo enorgullecerse con los agasajos que próvida brindóle la fortuna! ¡Quién se niveló con Tiziano en el disfrute de las ventajas que la posicion y el crédito conciertan! Ni descubre la imaginacion nombre alguno verdaderamente importante en su ciclo, al que no se asocie el de Tiziano. En los anales de Venecia figura Tiziano como parte integrante de la gloria nacional: los Emperadores, el Papa, los reyes, los príncipes, los más cumplidos caballeros, al par de los capitanes más insignes y de los literatos y poetas más preclaros, disputanse su amistad y el honor de verse retratados por su pincel.

Demás de Cárlos V, de Felipe II y de Francisco I, retrata Tiziano al Papa Clemente VII y al gran turco Soliman. El Dux Grimani no quiere otro simulacro suyo, que el labrado por Tiziano; cuatro de sus sucesores acompáñanle en este deseo, y entre los personajes de la época retrata á los cardenales de Lorena, Trento y Médicis, á los generales Antonio de Leiva y Antonio de Ávalos, D. Diego Hurtado de Mendoza, al Marqués de Pescara, á Francisco Sforcia, al Aretino, á Paulo Jovio, á Andrés Vesalio, á Daniel Bárbaro, elegante comentador de Vitrubio, al Duque de Alba, al Duque de Urbino, á Isabel de Portugal, á Lucrecia Borgia y á Eleonora de Urbino. La lista sería interminable dándola completa.

Hé aquí el artista á quien tanto admiró y admira España... Para conocerle es ya cosa sancionada que se necesita estudiarle en Venecia, en Madrid y en el Escorial. Pasan de cuarenta y cuatro las pinturas artísticas de su mano con que se enriquecen nuestros Museos y galerías, y bien puede afirmarse que si no poseemos todas sus obras, gozamos las más significativas, características y peregrinas. Cuando se fija el crítico en esta circunstancia y luégo recuerda que Tiziano fué el pintor favorito de Cárlos V y de Felipe II, mereciendo la amistad entrañable de los personajes españoles más encumbrados de aquella época, no extraña que se mire al Tiziano como cosa propia, y que se le crea habitante de España en algun período importante de su vida, cuando es auténtico que no nos visitó.

Tiziano es la escuela veneciana toda entera. Los Bellinis, Giorgione, Veronese, Bassano, Tintoretto, los Palmas, Bordoni, completan la constelacion donde el Tiziano brilla, como foco poderoso de luz nativa é inextinguible. Su *Mater Dolorosa* es un ejemplar de próvida enseñanza. El pintor cesáreo, el conde Palatino, el amigo de los placeres, que comparte con el sensual Aretino, el artista mimado de las damas más á la moda, y de los hombres más influidos por el Renacimiento, sabe recogerse en sí mismo cuando la devocion piadosa le pide obras litúrgicas; y entónces, sin abandonar lo real, elévase á los limbos de la mística, y pinta simulacros donde lo sensual desaparece bajo delicadas gasas, para abrir los horizontes al dominio de lo humano, visto á través del más delicado y racional idealismo. La *Mater Dolorosa* no es un lienzo de convencion; es un símbolo, es una muestra verdadera de la pintura romántica, como podia concebirla y expresarla el inmortal artista veneciano.

X.

Hemos dicho que para comprender este génio se necesita estudiarle en España y en Venecia. Cierto; pero no bastaria, despues de todo, el aislado conocimiento de sus lienzos. Se necesita conocer tambien el medio donde creció y se refrigeró periódicamente su espontánea fecundidad. Sin el estudio de la ciudad veneciana, sin colocarse en el centro de aquella sociedad y de aquel laberinto de palacios, iglesias, lonjas y canales, retrocediendo con la imaginacion hasta dar nueva vida á los séres que animaron un dia vías públicas, moradas patricias y palacios del comun, no hay modo de figurarse al Tiziano como fué en su justa fisonomía y altura. Ni se debe desdeñar á la vez, el estudio de la época que llena con su nombre, á pesar de los émulos que en todas las direcciones de la vida habian de disputarle los honores de la notoriedad y de la gloria.

No léjos del lugar donde descansaron primeramente sus cenizas, hemos nosotros dejado correr la fantasía en busca de la perspectiva que formaba la época del Tiziano. Vimos entónces alzarse el siglo XVI, con la fisonomía que dibujara la crísis profunda entre lo antiguo y lo moderno de que fué teatro. Y notamos del un lado cómo las tendencias novoclásicas se enseñoreaban de la sociedad latina, y por qué caminos la lucha en las ideas, desconocida y abrumadora, recibia su complemento en la lucha material que ensangrentó la Europa por años y áun siglos.

Despues de figurarnos la cultura como una madeja inextricable, donde batallaban clases, pueblos, doctrinas, privilegios y esperanzas; despues de resucitar aquellos centros pulidos donde se extremaba el culto apasionado del clasicismo, sin alcanzar las consecuencias morales, religiosas y sociales del empeño, retraímonos hasta los contornos de la reina del Adriático. ¡Qué escenas, qué acontecimientos, qué contrastes!

Preséntasenos Venecia como participando de una doble naturaleza: lo occidental y cristiano es el fondo; mas en lo perteneciente á la forma y á lo externo, el orientalismo parece dominante. Antes lo dijimos: Venecia es romántica en la genuina acepcion de la frase; pero su romanticismo no se asemeja al romanticismo aleman, francés ó breton. No hay castillos feudales, ni góticas iglesias sumergidas en el misterio y la sombra, ni siervos de la gleba al lado de doncellas que lloran su desventura tras las ferradas puertas de aristocráticas y récias fortalezas. Venecia es un pueblo burgués, una ciudad abierta á todos los vientos, á todas las expansiones y á todas las alegrías. El romanticismo aparece refrenado en su esfera por virtud de las ineludibles influencias sociales. La luz clarísima que del Oriente irradia, no consiente la penumbra medrosa de la Edad-media como el Occidente la sobrelleva. Engendra el espíritu comercial un criterio práctico y positivo para la conducta de la vida, que excluye las mórbidas exaltaciones de la fantasía, donde no existe el equilibrio necesario entre lo real y lo imaginativo.

Acentúase la vida, en aquel cuadro, con las líneas más enérgicas y los colores más pintorescos. La existencia de la República es un perenne combate, que se trasforma afectando los modos más distintos. A las expediciones militares sucédense las embajadas diplomáticas, las tentativas comerciales y las excursiones fastuosas. El mercante viste la cota del guerrero, y el legislador egregio baja del alto asiento para ocuparse de los negocios de lonja. Un dia los venecianos, gracias á sus conocimientos en el arte de las transacciones económicas, se acreditan como los hombres más positivos en Europa; otra la fama de sus brios nómbralos protectores de un imperio; luégo la fortuna les depara el cuasi exclusivo dominio del mar Mediterráneo con el Adriático, y las escalas levantinas que en el litoral disfruta el comercio asiático y africano.

La hegemonía moral de la República veneciana se siente y se prolonga durante muchos años. Aquella Señoría se hace temer y respetar desde su islote, mediante á lo sólido de su organizacion política, á la perspicacia y habilidad de sus magistrados y al brazo de sus hijos, que en numerosas naves se hacen conducir á donde hay que librar una batalla y recoger un triunfo. A la sombra de este imperio ostenta el veneciano sus riquezas y alardea de sus gustos. Las artes bellas, la literatura y la erudicion hallan benévolo refugio al lado de los insulares, y consta que no es singular acontecimiento el descubrir asociados á los artistas indígenas, otros procedentes de Alemania y de los Países Bajos, que, cumpliendo secreta inclinacion, acuden á Venecia como á punto donde les esperan no leves enseñanzas ni ingrato recibimiento.

En vano el desbocado clasicismo aspira al predominio en aquella palestra de la civilizacion. Tiene el Renacimiento adoradores en Venecia, tiene poetas y eruditos que lo ensalzan y autorizan; no importa: Venecia disfruta del sentimiento de su personalidad, y las circunstancias en que vive ayúdanla á no caer en las exageraciones que en otras partes se producen. Así se explica el privativo carácter de las obras ticianescas; así se alcanza cómo la pintura religiosa, en manos del inmortal artista, pudo asociar realmente, el espíritu del romanticismo y los medros técnicos de la pintura local, — el sentimiento naturalista y el color, — á la uncion religiosa, á la expresion de lo patético y á la idea humana, en el más ámplio concepto de la idea, que resplandecen en la *Mater Dolorosa*.

XI.

Quisimos dar á conocer la escuela pictórica veneciana — estudiándola somera, pero con un sentido filosófico, — y pensamos haber, en lo posible, realizado nuestro intento. Despues de algunas consideraciones generales, encaminadas á fijar nuestro punto de vista, buscamos en la historia general del arte cristiano en Italia, los elementos que podrian favorecernos en nuestra investigacion.

Un hecho primordial aparece averiguado en este punto. El bizantinismo es el que, por tiempo, satisface las necesidades estéticas de los venecianos. La pintura hierática, acreditada en el imperio griego, hé aquí el centro en donde luégo se inspiran los artistas indígenas que se dejan guiar por los maestros bizantinos. Constantinopla es el eslabon que une la Edad antigua á la Edad moderna; la sociedad y la cultura sustancialmente paganas y antropomorfistas, con los pueblos y la civilizacion cristiana, impersonal y espiritualista.

Y no hay medio de negar que, histórica y materialmente considerada esa mision, Bizancio se insinúa, se acredita, se impone, en sus propósitos, entre los occidentales, utilizando las ventajas que disfruta en el litoral del Adriático, cuyas ciudades señorea positiva ó moralmente.

Otro hecho, no ménos significativo, es la aficion marcada de los venecianos hácia las ideas orientales, compartida con el amor que les inspira lo occidental, y notablemente, lo germánico. Durante el periodo de su arte anónimo, en Venecia privan las tablas bizantinas juntamente con las tudescas; y cuando llegan los dias de la agitacion diserta, cuando la Reforma intelectual apunta, con grandes brios, en las orillas del Arno y tambien en las del Rhin, aunque bajo diverso sentido, Venecia se siente conmovida por dos grupos de sentimientos: los neoclásicos florentinos y los reformistas cristianos alemano-flamencos.

Hemos visto á la estética veneciana recibir esta doble impresion y no dejarse dominar por ninguno de sus términos exclusivamente. En vano Giotto se acerca á las lagunas, cuando en Pádua trabaja; en vano se escucha á lo léjos el rumor de las fiestas neoclásicas que en los jardines florentinos celebran magnates enloquecidos por el recuerdo del pulimento greco-romano; en vano Mantegna, la encarnacion espléndida del clasicismo más discreto, halla nueva patria y nuevo hogar en Venecia: su nueva familia, los Bellinis, padre é hijos, le aman, le admiran, hasta le siguen en algunas de las prácticas que con su habilidad acredita. Aquella raza de artistas ha recibido los secretos primeros de la pintura, de un continental, Gentile da Fabriano, pero no han resuelto abdicar su autonomía.

Venecia es una, semejante á sí misma, indómita, altanera; vive satisfecha de sí misma: con igual desden mira á Florencia que á Roma. Su cristianismo presume de más ingénuo, puro y acepto que el cristianismo de los italianos, que desigualmente rige la tiara. ¡No tienen ellos su *Papa Marco*, como en son de mofa dicen los pontificales! Pretende Venecia gozar de propia fisonomía, y este anhelo la domina constantemente. El arte figurativo es una institucion local. Pintará el artista el episodio histórico — en cuanto exprese las enseñanzas de la actividad ciudadana, — en lo que concurra á perpetuar y popularizar las glorias, las hazañas ó los sacrificios del patriotismo; y en segundo término, como complemento, pintará el simulacro místico, en lo que pida la necesidad litúrgica.

Son los cuadros históricos, mayormente, conjuntos de retratos, donde la invencion está harto limitada: no es extraño, pues, que el artista se fije en la naturaleza y la estudie con afan, para reproducirla. La pintura veneciana es, pues, en cierto sentido, una pintura antropológica, en el verdadero concepto de la palabra: el hombre es lo primero, lo que domina en el caballete del artista; porque nada tan noble como su figura real, en el cuadro de la naturaleza, hiere la pupila del veneciano.

Nuestra ámplia digresion sobre Mantegna ha debido indirectamente decirnos cuán pujantes debian de ser los elementos que resistieron sus influencias. Los ligeros estudios biográficos respecto de los Bellinis, de Carpaccio, Cima da Conegliano y el Giorgione, nos prepararon para apreciar la significacion del último, y sobre todo la de Tiziano. Unidad en la variedad, hé aquí la síntesis estética veneciana. Todos los diversos conceptos se funden en uno superior: el determinismo es innegable allí; la influencia del medio, constante y avasalladora. Cuando la crísis social toca á sus máximos límites; cuando Italia se siente obligada á optar, resuelta y definitivamente, por la Edad-media ó el Renacimiento, Venecia muéstrase tranquila en el más elevado asiento del circo, donde luchan tradicionalistas é innovadores, y se propone aprender de cada uno lo que más se adapte á su idiosincrasia local.

Tiempo es de decirlo, que importa en el conocimiento de la historia general de la pintura moderna: Venecia es la verdadera madre del naturalismo estético. Sus artistas son quienes lo preparan, lo conciertan y lo acreditan, y desde sus Estudios se trasmite á muy diversos países, no siendo España la que, con Velazquez, recibe el menor choque de aquella empresa. Tiziano es el ídolo del inmortal artista de las realidades pictóricas; para Velazquez, el gran veneciano es — con exclusion de todo otro — el coloso de la pintura moderna. Prescindamos de la exageracion que pueda entrañar este aserto: lo que nos cumple reconocer es el hecho de que tan récio, tan apropiado, tan permanente es el bello realismo del arte en Venecia, que bien puede decirse que todavía, á pesar de las mudanzas de los tiempos, lo sentimos palpitar en las pinturas verdaderamente realistas de la edad contemporánea.

XII.

La importancia que bajo distintos conceptos encierra para los españoles — amantes del arte y de sus glorias — la escuela veneciana, nos indujo á desenvolver el tema que ocupa la presente Monografía. Séanos pemitido, al concluir, reseñar muy de pasada una produccion literaria, curiosa por extremo, que á nuestro asunto se refiere.

Aludimos al muy nombrado libro de Marco Boschini, intitulado *La Carta del Navegar pitoresco*, impreso en Venecia en 1660. Consiste la produccion en un poema, escrito en el particular dialecto veneciano, donde el autor se propone historiar las diferentes fases de la pintura veneciana. Figura, para conseguir sus fines, que se construye una nao, donde cada funcion marinera es atribuida á un maestro. Gentile y Giovanni Bellini, en union con Vitore Carpaccio, buscan, preparan y suministran la madera y el arsenal; aparece simultáneamente el Tintoreto, con el cometido de trazar el plan arquitectónico del buque; ejecútase el trabajo, realízase la fábrica y comienza la exornacion y el arreglo de los detalles; comparece en escena entónces el gran Giorgione, con la significativa tarea de suministrar y poner el timon. El autor hace discretamente la crítica de la escuela. Nada tan feliz como la personificacion del influjo del Giorgione, mediante el madero que guiará los movimientos regulares de la nave. Paris Bordone dora los adornos de popa; Zelotti coloca el palo mayor; Schiavone se encarga de la carena; Palma, el Viejo, trae el velámen; Pablo el Veronese, el linternon de proa.

Sólo falta el comandante. ¿A quién se confiará la disciplina del equipaje, y por consiguiente la vida del buque? Al peritísimo Tiziano, cuya sola presencia sirve de lastre al buque, que se lanza á realizar su navegacion. Entónces desfilan todos los maestros venecianos con sus obras, sazonando la descripcion las más oportunas noticias; formúlanse juicios sobre el mérito respectivo; estúdianse los mosáicos y los frescos, las maravillas encerradas en el Palacio de los Dux, en las iglesias, en los monasterios, en las mansiones patricias, dando á la narracion el relieve de una pintura.

Describiendo las decoraciones ejecutadas por Pablo Veronese, en la Biblioteca, y la cadena de oro que se le otorgó en recompensa de su trabajo, Boschini personifica la pintura de Pablo en una de esas mujeres seductoras que pierden á cuantos intentan reformarlas. Tiziano, dice, es la esposa que honra el domicilio; Veronese la querida adorable que nos roba el corazon, la voluntad y la bolsa.

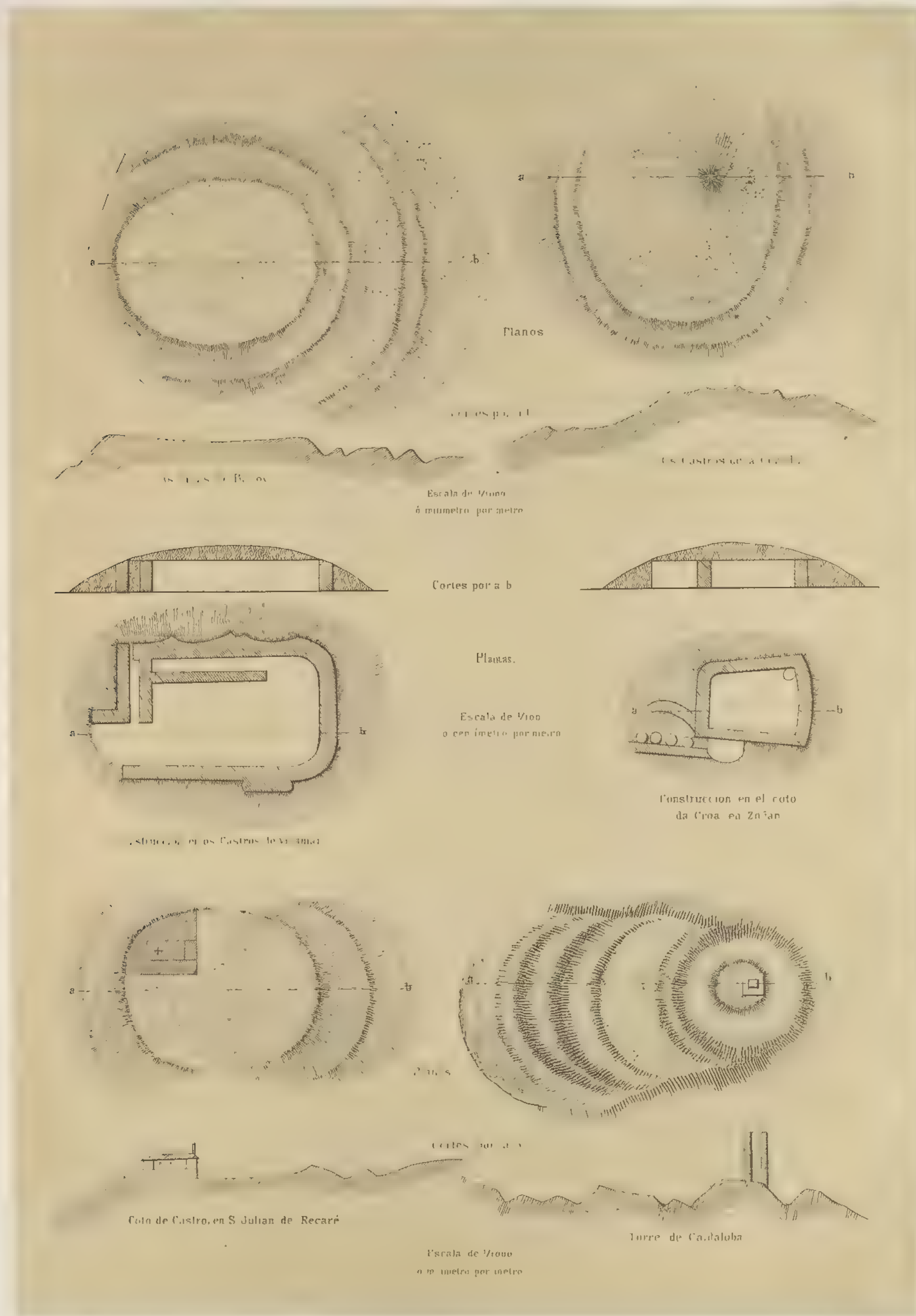
In fin bisogna dir, co' disse quello:
Tician xe la mogier, ch' è preciosa:
Ma Paulo, tutto vezzi, é l' amorosa
Ch'el cuor ve roba, la borsa e'l cervelo.

Comentando M. Ch. Blanc estos textos, escribe lo siguiente, que servirá de remate á nuestro trabajo:

«Esto puede decirse con verdad de la escuela veneciana, abarcada en su conjunto; porque esta escuela ofrece de singular el que, componiéndose de pintores comunmente extraños á Venecia, muestra un tipo uniforme harto pronunciado y conoscible. La ciudad de los Dux aseméjase, bajo esta relacion, á la ciudad de los Papas. No ha producido los grandes maestros que hubieron de ilustrarla; pero se ha sentido con fuerza para asimilarse su génio y hacerlos suyos. No vió Roma nacer más que un pintor afamado, Julio Romano; del mismo modo Venecia no ha engendrado más que dos artistas de nota: Giovanni Bellini y Tintoreto. Los demás pertenecen por su cuna, á territorios más ó ménos distantes de Venecia: Giorgione nació en Castelfranco; Tiziano en Cadore, Paris Bordoni en Treviso; Pablo Cagliari en Verona, como Zelotti. Vió la luz primera Pordenone en el Frioul, como Marco Basaiti; Jacobo da Ponte en Bassano; Moreto en Brescia; Palma el Viejo en Bergamo; Carpaccio en Capo d'Istria; y por tal modo cuantos han hermoseado la escuela veneciana, procedieron de otras ciudades, siquiera Venecia les marcara con su fisonomía, trasformándolos segun su espíritu y sus conveniencias.»

«Lo propio, continúa Blanc, se nota en las demás artes, pero sobre todo en la arquitectura; pues los arquitectos más notados del Renacimiento que labraron en Venecia fábricas hermosas, Scamozzi, Palladio, Sansovino y San Micheli, procedian de Vicenza, Florencia y Verona. Pero todos comprendieron lo que una ciudad como Venecia pedia, y nada han hecho sin consultar el génio local. Hasta el grabado y la tipografía recibieron la influencia veneciana: la primera obteniendo el dote de la color de manos de Tiziano y Tintoreto, en la persona del holandés Cornelio Cort y del boloñés Agustin Carracio; la segunda, cuando importada por el aleman Wenderlin, era perfeccionada por el más antiguo de los Manucio, hasta parecer que sus libros representan los verdaderos comienzos del arte de la imprenta.»

Refiriéndose luégo M. Ch. Blanc á la imágen de Coindet, cuando dijo que la escuela veneciana es á la escuela de Rafael lo que la elocuencia moderna á la del siglo XVII, escribe que esta relacion es tan verdadera, cuanto que en nuestros dias, la escuela veneciana, menospreciada y hasta escarnecida por los sucesores de David, ha recobrado su crédito, especialmente entre los románticos. «Así debia suceder, exclama dicho autor, porque esa escuela representa cuanto ellos preconizaron y amaron. Mientras los partidarios de la reforma de David, Ingres y secuaces, preconizaban las escuelas florentina y romana, los románticos, siguiendo á Eugenio Delacroix, todo lo veian á través del Veronese, y por ese ilustre veneciano que se llama Rubens. Mientras los primeros repetian la peregrinacion de Roma y de Florencia, trasladábanse los otros á Venecia para buscar allí el recuerdo vivo de su poeta predilecto, porque esta ciudad oriental gozó el privilegio de atraer é inspirar la literatura romántica, facilitando á noveladores y poetas sus temas más simpáticos, del mismo modo que habia suministrado á su antecesor Shakespeare, la idea para muy célebres dramas. En Venecia escribió Byron *Marino Faliero, Sardanápalo* y *Don Juan*, y sobre las orillas del Lido vióselo cabalgar, declamando sus versos, acompañado del rumor de las ondas. Venecia es el teatro de las novelas más características de George Sand y de su obra maestra *Leone Leoni*, y allí, por último, Eugenio de Lacroix, ha fijado la escena de sus lienzos más conmovedores y dramáticos, á saber: el *Suplicio de Foscari*, *La decapitacion de Faliero*, y *La trágica muerte de Desdémona*. En fin, los románticos no se han equivocado: Venecia ha sido su Roma.»



CASTROS DE GALICIA.

por D. Leopoldo Martinez Padin, en su comenzada *Historia de Galicia*, y despues por D. Manuel de Assas, en el *Semanario Pintoresco Español* (1), hacía notar á aquel gallego insigne la variada disposicion con que aparecen en crecido número algunos de ellos en la parte de la provincia de Pontevedra cercana al distrito judicial de Santiago. Y Verea y Aguiar, en su *Historia de Galicia*, dada á luz en 1838 (2), consignó entre las observaciones en que fundaba su opinion sobre tales monumentos, la de que «la extendida proporcion en que se encuentran los castros por toda la » Galicia es casi la misma que la de nuestras parroquias.»

Esto sucede efectivamente en la region que hemos explorado, dentro de la cual conseguimos comprobar la existencia de más de medio ciento de castros, en un territorio de 900 kilómetros cuadrados, que, estando dividido en algo mayor número de parroquias, debe tambien contener algunos castros más que aquellos de los que alcanzamos noticia. Pero en cuanto á la disposicion, y sobre todo á la relacion en que se encuentran con la extension del terreno, son tan diferentes, ambas, de las observadas por el P. Sobreira, que en un espacio igual al en que ese erudito benedictino citó siete *castros*, hemos hallado nosotros hasta veinte.

Es nuestro propósito al escribir la presente monografía (3), describir, con el detenimiento que la índole de esta publicacion consiente, los numerosos *castros* que por nosotros mismos hemos examinado; desvanecer los copiosos errores que respecto de ellos se han propalado, é intentar, empleando todos los recursos puestos á nuestro alcance, indagar, tanto la época de que tales construcciones datan, como su destino primitivo y el que en la sucesiva série de los tiempos han tenido. Antes de nada parécenos, no sólo conveniente, sino necesario, el dar una noticia somera, cual el carácter del Museo lo exige (4), individual y descriptiva, de cada uno de los *castros* cuya existencia ha sido acreditada por la propia inspeccion, dentro del territorio en que hemos verificado nuestras investigaciones.

DISTRITO MUNICIPAL DE FOZ.

Marzan.

1. Al extremo occidental de la extensa playa de Marzan, y al O. tambien de la desembocadura del Masma, se encuentra el terreno llamado *Prados do cu do castro*, situado en una lengüeta de terreno alto y de unos 70 metros de ancho, que se adelanta hácia el mar entre la dicha playa y la caleta de Lagoa. Esta lengüeta está cortada por un foso abierto en la roca y acompañado de un parapeto, en donde aparecen tiestos en gran cantidad.

2. Al otro extremo de la misma playa, y á alguna distancia de ella, la lengüeta que separa las caletas de Carreiro y de Ronqueira está igualmente cortada por un profundo foso de ocho metros de ancho, asimismo abierto en la roca, y con su correspondiente parapeto.

3. Entre ambos puntos, y un kilómetro tierra adentro, se destaca el llamado *castro*, reducido hoy á un montecillo coronado de vistosos pinos que le hacen visible desde muy larga distancia. Hasta este *castro* aseguran los naturales que llegaba una galería subterránea, cuya boca se encuentra á la orilla de la mencionada caleta de Ronqueira, y es de forma ogival y abierta en la peña viva; las cuales obras quizás daten de tiempos en que se explotó allí mineral de hierro (de lo que prestan testimonio las escórias que por allí se encuentran), en atencion á la analogía que ofrecen con las reconocidas por M. Quiquerez, en el Jura Bernois, compuestas de fosos, horno y excavaciones cilíndricas poco profundas, segun refiere M. Le Hon en su conocida obra (5).

San Juan de Villaronte.

4. En el frecuentado punto de desembarque llamado el *Pozo Mouro*, aparecen muy complicados *castros* con fosos profundos, uno de los cuales rodea toda la colina en cuya cima se destacan los *castros*, ménos por la parte en que corre el rio Masma.

(1) Pág. 164 del último tomo que vió la luz de esa notable publicacion.

(2) Pág. 136.

(3) La materia de esta monografía está tomada de la segunda parte de nuestras *Antigüedades prehistóricas y célticas de Galicia*, cuya publicacion, por cambio de circunstancias que hemos experimentado, no acompañó (cual era nuestro intento) á la de la primera parte que dimos á luz, impresa por Soto Freire, en Lugo, en el verano de 1873.

(4) Por no dar á este *catálogo* una extension incompatible con las condiciones editoriales del Museo, hemos tenido que suprimir los detalles descriptivos, en su gran mayoría, á costa de no dar sino muy incompleta idea de la disposicion de cada *castro*.

(5) *L'homme fossile*, pág. 276.



Rueda de molino de mano, hallada en Villamar. (1/10 o decímetro por metro.)

Corte de un molino de mano encontrado en la Cova de Zoñas. (1/10 o decímetro por metro.)

Otra rueda de molino de mano hallada en Villamar. (1/10 o decímetro por metro.)

M. Fuster lit.

J. M. Mateu Cª

OBCETOS SACADOS DE CASTROS

en Galicia por D. José Villa-amil y Castro

Se ven allí elevadas motas (1), y en lo alto una piedra, como de un metro cúbico, que aseguran tuvo inscripciones. Todo aquel terreno está plantado de pinares, y es de acarreo y sumamente pedregoso. De él dice el estudioso ingeniero Schulz (2) que fué removido, y efectivamente lo está, para extraer la riqueza aurífera que contenia.

5. Se dá tambien el nombre de *castro* á otro terreno labradío (y por consiguiente sin conservar señal de las antiguas fortificaciones), situado junto á la iglesia parroquial.

6. En la punta que desde el lugar de Mañente se introduce en la ria de Foz, se dibuja claramente un *castro*.

7. Enfrente, sobre el lugar de Villajuane, y al S. del citado *castro de Marzan*, se dibuja asimismo otro.

San Martin de Mondoñedo.

8. *Castros* en terreno plantado de pinar, y por tanto poco acusados, con algunas motas, se encuentran en una altura entre la iglesia parroquial, antigua catedral mindoniense, y la capilla del Cármen. Aparecen allí tambien trabajos de remocion del terreno, análogos á los practicados en los *castros* de Villaronte.

Santa Cecilia del valle de Oro.

9. Con el nombre de *croa del Caballoso* se conoce allí uno de los más complicados y bien conservados *castros* que hemos reconocido. Elévase entre el rio Oro y el *rego* de Pelasquiero, y se compone de una plaza, ó *croa*, elíptica, de unos 100 metros de diámetro y unos 350 de circuito, rodeada por completo de un foso, y por la parte que dá al rio de otros tres más, separados por altos y agudos parapetos, á excepcion del penúltimo del último, que lo está por ancha esplanada. Tanto dentro como fuera del *castro*, se destacan algunas motas, y en él se han encontrado varios molinos de mano, de los que algunos se conservan en las casas inmediatas.

10. En la misma feligresía se eleva la *croa de Villasizal* ó *Villacizal*, mucho menor que la anterior, pues que su circuito no pasa de 280 metros, y no tiene sino un foso, interrumpido, por dos partes, en más de la mitad del circuito. El parapeto está formado con paredes gruesas.

Cuentan los *paisanos* de por allí, á propósito de estos *castros*, que los *moros* se batian de la *croa* de San Martin de Mondoñedo á la *croa* de Villacizal, de ésta á la del *Caballoso* y de aquí al *Castro de Oro*, del que luégo hablaremos.

San Acisclo del valle de Oro.

11. *Os castros*, que así los llaman en esta parroquia, son áun más sencillos que la anterior *croa;* tanto, que el circuito de la de ellos no pasa de 230 metros, y no tiene foso por ninguna parte: defensa que tampoco requiere la elevacion del terreno. Por noticias de referencia, dicen haberse hallado bajo tierra, en estos *castros*, gruesas paredes y cuantiosos tesoros.

DISTRITO MUNICIPAL DE LA TIERRA LLANA DEL VALLE DE ORO.

Santa Eulalia de Budian.

12. La llamada *croa* conserva muy escasos vestigios de sus obras de fortificacion, y hasta límites muy inciertos de su circuito.

San Julian de Recaré.

13. Llámanse *os Castros*, ú *o Coto dos Castros*, los terrenos que rodean á la iglesia parroquial, la cual (véase la lámina) resulta estar colocada dentro de la plaza, ó *croa;* cuya *croa* tiene 290 metros de circuito y doble foso por la parte en que faltaba la defensa natural ofrecida por el escarpamiento de las laderas. En estos *castros* se han descubierto paredes levantadas en seco, y se han encontrado los mismos molinos de mano, piedras de afilar ó de bruñir y

(1) Usamos el nombre de *motas*, no como equivalente al de *mámoas* y al de *túmulus*, sino como más vago y, por consiguiente, ménos comprometido que éstos; pues ni como *mámoas*, ni como *túmulus*, en las acepciones que respectivamente dan á esas palabras los gallegos y los arqueólogos, queremos hacer pasar las protuberancias cónicas que encontramos en muchos *castros*.

(2) *Descripcion geognóstica del reino de Galicia.*

fragmentos de vasijas de barro y de vidrio oscuro. Tambien, ya casi en el llano, y en el sitio conocido por *da pena*, se halló construccion de hechura de horno, como las que, segun adelante diremos, han sido encontradas en Zoñan y Villamar.

DISTRITO MUNICIPAL DEL ALFOZ DEL CASTRO DE ORO.

San Vicente de Lagoa.

14. En un montecillo, que lleva el significativo nombre de *Montojo*, está la *croa*, cuyo circuito no llega á 200 metros, defendido, en la parte en que se une á las estribaciones de los costados del valle, por un profundo foso y dos agudos parapetos, llamados *os picos d'Ousende*. En esta *croa* se han encontrado las consabidas piedras de molino y vasijas de diferentes clases de barro, así como un sarcófago de granito que apareció colocado entre cuatro paredillas de cal y canto, de unos 20 centímetros de espesor, y cubierto con losas. En la ladera de este montecillo está situada la iglesia parroquial, y tambien se encuentran allí las *petræ naufæ* de que nos ocupamos en la primera parte de nuestras *Antigüedades prehistóricas* (1).

Castro de Oro.

15. Hácia el centro del valle y no léjos del rio, que llevan el mismo nombre de Oro, se eleva un montecillo, sobre cuya cima se destaca un macizo torreon y algunos cubos y cortinas: restos estimables de la fortaleza, conocida por del *Castro de Oro*, que poseian los obispos de Mondoñedo, al pié de la cual se encuentran las catorce casas que componen la *Calle del Castro*, á que ha quedado reducida la antigua villa del *Castro de Oro*.

Santa María de Bacoy.

16. Otro de los más complicados y mejor conservados *castros* que hemos reconocido, se encuentra en el sitio llamado *as Croas* y tambien *as Engroveas* (los fosos) *das croas*, en dicha feligresía de Bacoy. La *croa*, cuyo circuito llega hasta 300 metros, está defendida, en la parte que dá á la *granda*, por triple foso (véase la lámina), que rodea los dos tercios del circuito de la *croa*.

DISTRITO MUNICIPAL DE MONDOÑEDO.

San Martin de Figueiras.

17. El paraje allí llamado *a croa*, está desnudo de todo vestigio de fortificacion, pero su nombre parece prestar suficiente garantía de que en algun tiempo hubo allí *castro*.

Santa María Magdalena de Coubueyra.

18. El *castro* de *Cobabueyra* está citado en una escritura (núm. 206) del Cartulario del monasterio de San Salvador de Villanueva de Lorenzana, y hoy se llaman *os castros*, en esa misma feligresía, á los picos situados sobre la carretera que conduce de Mondoñedo á Vivero, paraje designado tambien por el *Tesouro* y el *Encanto*, y cerca del cual se hallaba la famosa *peña grande*, de 700 metros cúbicos, deshecha para dar paso á la carretera citada, y á cuyo pié se encontró el curiosísimo puñal de bronce que conservamos y ya es conocido de los lectores del Museo (2).

San Andrés de Masma.

19. *Monte da croa* se llama al que se eleva entre esta feligresía y la de Oiran, donde ningun vestigio se encuentra, si bien es paraje muy adecuado para la colocacion de un *castro*.

(1) Allí, pág. 59, hemos consignado la sospecha que abrigamos de que los peñascos vaciados (que no son otra cosa) que se encuentran en Montojo, fuesen cosa semejante á la *petra nofa* citada en un documento del siglo XII.

(2) De esta peña nos hemos ocupado, en nuestras citadas *Antigüedades*, pág. 39. Del puñal se hallará un dibujo en la lámina que acompaña á la monografía que publicamos en el t. mo IV de este Museo sobre las *armas de bronce* recogidas por nosotros en Galicia.

20. Al otro costado de la parroquia se encuentra el lugar *do Castro*, ó *d'Outeiro*, en el cual, áun cuando el terreno está reducido al cultivo, se encuentra bien deslindada la extensa *croa* y bien conservado el profundo foso que le rodea, abierto en la roca por la parte SO. A distancia de unos 400 metros de este *castro*, monte arriba, fueron encontrados los *torques* y los *inaures* de oro, de que ya tienen noticia los lectores del Museo, por los dibujos que dimos en la lámina que acompaña á nuestra monografía sobre esos tales objetos, y otros análogos, inserta al fin del tomo III (1). Tambien parece que un labrador, muy conocido en aquellos contornos, encontró en la *engrovea* ó foso, al arrancar de raíz un roble, buena cantidad de monedas de oro en una olla.

Este *castro* es el llamado *castrum de Seijas* (cuyo nombre de *Seijas* se dá á un paraje cercano, donde relucen blancos bloques de cuarzo) en un documento del año 1117, publicado por el P. Florez (2).

21. Como un kilómetro, poco más, al N., se encuentra el *Monte de Castro*, situado en el vértice del ángulo agudo que forma el rio de Lorenzana al confluir con el Masma, y junto al llamado pozo de *mextas* (de aguas *mextas* ó mezcladas). La *croa*, conocida aquí por la *aira dos castros*, es elíptica y muy extensa; tiene elevada mota en un extremo, y está completamente rodeada de ancho foso y de un alto parapeto que recorre 520 metros, extendiéndose por el lado conocido por *a costa do Feixo*, en donde la rápida vertiente del montecillo muere en el rio, en una perfecta recta de 121 metros. Por el otro, en que este monte se une á la cordillera, tiene doble parapeto de defensa; y, segun allí se asegura, bajo una piedra, que no hemos hallado y que dicen tiene una marca parecida á un carro, se esconden otras tres, colocadas en triángulo, lo que bien pudiera constituir una *arca* como las que en el mismo país existen.

Este curioso *castro* que, por conservarse inculto el terreno, mantiene sus líneas en notable pureza, está citado entre los linderos señalados al coto del monasterio de Villanueva de Lorenzana por su restaurador el conde Osorio Gutierrez, en 969, con el nombre de *castro super ambas mextas* (3), y con el de *castrum dambas mextas* se le cita tambien en la division de heredades, hecha en 1112, entre el conde Rodrigo Velaz y el obispo Munio de Mondoñedo (4).

22. Tambien en la misma feligresía de Masma, y dominando al paraje que ocupa la iglesia parroquial, rio en medio, se levanta el monte Lourido, erizado de desnudos bloques graníticos, donde se conservan las llamadas *casas dos mouros*. Tales casas se reducen á un triple y fuerte parapeto que defiende la *croa* del monte (cuya croa tiene 380 metros de circuito), y está construido, en parte, utilizando las abundantes peñas rodadas del monte, y, en parte, con gruesa muralla de cal y canto, y de 4 metros de espesor, en cuyo interior aparecen gruesos trozos de carbon, así como en las inmediaciones gran porcion de pedazos de tejas y de finas pizarras, revueltos con piedras cubiertas de argamasa.

Santa María de Villamor.

23. Enfrente del monte anterior, al otro lado de las amenas vegas de esta feligresía y de la de Masma, y dominando la iglesia de la parroquia, se levanta el de la Trinidad, en cuya cima se encuentra la *croa*, de cerca de 400 metros de circuito, rodeada de bien acusado parapeto, hecho de gruesa muralla, y visible desde muchas calles de la ciudad de Mondoñedo. Aseguran algunas personas que han frecuentado aquel agreste paraje, que se han descubierto *fornelas* ú hornos (las que pudieran muy bien ser construcciones, como las halladas por nosotros en Zoñan, Villamar y Riotorto), dentro de cuyas *fornelas* aparecieron diferentes vasijas, y, segun tradicion, en el interior de la croa estuvo en algun tiempo la iglesia parroquial, que debió ser la que se llamaba en el siglo XII Santa Eulalia de Rogio (como se la llama en el citado documento de 1112), y cuyo nombre de *Arrojo* lleva un lugar cercano, pero perteneciente ya al distrito municipal de Lorenzana.

Cítase tambien este castro en la mencionada dotacion hecha al monasterio de Villanueva de Lorenzana en 969.

San Pedro de la Torre.

24. Caminando hácia la ciudad de Mondoñedo, como unos dos kilómetros, se encuentra, á la izquierda y en lo

(1) De estas alhajas hemos recogido dos torques incompletos y un par de inaures, asimismo de oro y de finísimo trabajo, en estado poco satisfactorio de conservacion.
(2) *España Sagrada*, tomo XVIII. Ap.
(3) *España Sagrada*, tomo XVIII. Ap.
(4) *Cartulario*, atrás citado, del monasterio de Villanueva de Lorenzana, escritura 8.ª

alto, la capilla de San Pedro de la Torre, colocada sobre un terreno muy adecuado para la existencia de un *castro*, que allí debió haber seguramente; pues que esa localidad es, de todas las de la comarca, sobre la que se poseen más antiguas noticias de poblacion, que se remontan á los siglos VIII y IX (1).

Coto de la Recadieira.

25. A igual distancia de la ciudad y al otro lado del rio que, despues de regar las vegas que se extienden al pié de ella, se dirige á depositar sus aguas en el Masma, se levanta este *coto*, tambien llamado *coto do Castro*. En el cual se han descubierto *hornos*, que los descubridores juzgaron haber servido á los alfareros por la abundancia de tiestos que en las inmediaciones se encontraron.

Consérvanse en este *coto* restos considerables de grandes paredes de piedra sillería, levantadas á hiladas arregladas, y se refiere que allí mismo se han encontrado diferentes sepulcros, unos construidos con losas, y otros, verdaderos sarcófagos, vaciados en grandes piezas de granito.

Han hecho célebre á este *coto*, del que ya, en otras ocasiones, hemos tratado con extension, la peña que se levanta en su *croa* (2) y el peregrino hallazgo de considerable pedazo de oro allí descubierto hace treinta años (3).

Coto de Zoñan.

26. En la misma *rilleira*, ó sea en la misma ladera que limita por O. el valle en que está situada la ciudad de Mondoñedo, y mucho más al S., se encuentra este *coto*, que ha sido uno de los principales puntos en que hemos verificado nuestras investigaciones sobre el terreno. En una pequeña colina, desgajada de los ásperos montes qué por aquel lado rodean el valle, se encuentra la *croa*, poco perceptible desde ninguna parte, que mide 230 metros de circuito elíptico; está rodeada de mal conservado parapeto, construido de gruesa pared, y sembrada de motas poco elevadas, de las cuales hemos registrado la mayor parte.

Un laborioso *paisano* de aquel lugar, ahora difunto, llamado Ledo, habiendo emprendido reducir á cultivo los despreciados terrenos de la *croa*, tan ricos para la agricultura como para la arqueología, descubrió en ellos antiguas construcciones, cuyas piedras utilizó para cerrar sus heredades, y se encontró diferentes objetos (tales como la punta-lanza de bronce (4), de que hemos dado un dibujo en la lámina que acompaña á nuestra monografía, inserta en el tomo IV del Museo, sobre las *armas y utensilios de bronce y hierro)*, y entre ellos, segun voz popular, alguno de gran valor, á cuyo producto achacaron los convecinos los aumentos que notaban en la fortuna de Ledo, sin tener en cuenta los muchos que le proporcionaban su inteligente laboriosidad y sus morigeradas costumbres.

En esta *croa* encontramos nosotros gran número de molinos de mano, abundancia de tiestos, piedras de honda, bruñidores de diferentes clases de rocas, muchos objetos de hierro, y entre ellos los dos que van dibujados en la lámina, números 5 y 6 (al uno de los cuales le tiene por candelero cierto renombrado y respetable arqueólogo, así como al otro por un *strigilis* comun), y, por último, las curiosas construcciones de que más adelante nos ocuparemos con detencion.

Ciudad de Mondoñedo.

27. Conserva el nombre de *castro* un barrio situado en lo más alto de la ciudad, que es la corona de una colina de disposicion muy apropiada para haber contenido primitivamente un *castro*.

Rilleira de Trigas.

28. Existe en ella el monte del *castro*, donde hace algun tiempo se descubrieron construcciones, que nosotros vimos, análogas á las halladas en Zoñan y lindantes con el *camino francés* que seguian los peregrinos de allende

(1) *España Sagrada*, XL. Ap. Documentos pertenecientes al obispo Odoario.

(2) De esta peña nos ocupamos detenidamente en el capítulo II, párrafo III, de nuestras *Antigüedades prehistóricas y célticas*, y de ella, y del coto sobre cuya cima descuella, dimos una vista en la lámina 4.ª de las que acompañan á esa obra.

(3) Consistió este hallazgo, verificado en 1849, en un informe pedazo de oro, cuya ley era de nueve quilates y tres cuartos, de peso de cuarenta onzas. En el citado lugar de nuestras *Antigüedades* y en la monografía sobre los *Adornos de oro recogidos en Galicia*, que ha visto la luz en el tomo III del Museo, nos hemos ocupado ya de este singular hallazgo.

(4) Tiene de largo algo más de 20 centímetros; pero el cubo para colocarla en el asta no presenta más hueco que centímetro y medio de diámetro por 3 de fondo, lo cual revela que formaba parte de una arma ligera, y probablemente arrojadiza.

los Pirineos que se dirigian á Santiago de Compostela, y en ellas aparecieron algunos utensilios de hierro en grado muy subido de oxidacion. Los materiales de estas construcciones se emplearon en el cercado del inmediato *tojal*.

Un poco más adelante, hácia el S., siguiendo la carretera que ha sustituido al legendario camino, y en paraje de donde antiguamente se extrajo mucho mineral de hierro, se ha encontrado la rudimental hacha de bronce que está dibujada en la lámina adjunta (núm. 4), y mide 15 centímetros de largo.

San Pedro de Argomoso.

29. En el llamado *Monte d'arca*, que domina á la ciudad de Mondoñedo, existe la que dicen *madorra de los moros*. Está situada en la *croa* del monte y compuesta de un área de 300 metros de circuito, defendida por triple parapeto, fabricado de gruesa pared, y de un profundo foso, muy perceptible desde muchos sitios de la ciudad de Mondoñedo, que la rodea por un tercio de su circuito, único por donde necesita semejante defensa, pues por los otros dos, la ladera, al NO. del monte, se presenta tan asperísima (y en parajes completamente vertical), que sólo es visitada por los corpulentos buitres que anidan en las anfractuosidades de las rocas que la componen.

Se encuentran allí vestigios de motas, ya registradas, y á las que los naturales conceden el nombre de *casas*, manteniendo la adulterada tradicion de que *los moros* habitaron allí por mucho tiempo.

Santiago de Lindin.

30. En un paraje de esta feligresía, conocido por *a vila das carcabas* (la ciudad de las cercas), se encuentran restos del parapeto que rodeaba la *croa* y vestigios de motas, en que nos aseguraron se habian encontrado paredes; así como, por tradicion, que la muralla que la defendia era de tal anchura, que permitia andar por ella tres carros á la vez, y que allí se levantaban muchas viviendas, iglesia y castillo. Se han encontrado en este sitio los consabidos molinos de mano, productos de la cerámica, armas y utensilios de hierro, el curioso bruñidor que damos en la adjunta lámina, y (hará unos cuarenta años) un considerable pedazo de oro, destinado por su hallador á fabricar una cruz parroquial.

Santa María Mayor.

31. Conserva el nombre de *castro* el sitio en que se levanta la iglesia y un barrio de la feligresía; pero ni aparecen allí restos de fortificacion, ni vestigio de antiguas construcciones.

DISTRITO MUNICIPAL DE LORENZANA.

San Adriano de Lorenzana.

32. El monte llamado del *Calvario* (porque existe la costumbre de practicar en él ciertas devociones el dia del patron, San Adriano, y algunos otros), á cuyo pié está la iglesia parroquial, presenta disposicion muy apropiada para un *castro* y conserva algunos vestigios de haberle tenido.

Santo Tomé de Lorenzana.

33. En el territorio de esta feligresía se encuentra el paraje llamado *castro de Tacon*, de posicion muy adecuada para la existencia de un *castro;* pero de cuyas obras no se encuentra vestigio en los terrenos cultivados que por allí se extienden. En la *croa*, segun se nos ha asegurado, existe un agujero que comunica con una galería subterránea, que han recorrido varias personas en unos 15 metros, con direccion al rio, y que algunos afirman va á dar á *fonte da moura*, que corre al pié del *castro*.

Nada se sabe de que se haya encontrado objeto alguno en este paraje; pero, en cambio, en el perteneciente á la misma parroquia, llamado las Alpujarras, en el lugar del Cochal, se asegura que han aparecido *paredes* y *hornos*, y que se han hallado los consabidos molinos de mano, con algunos objetos de oro y hierro. El terreno es labradío, y no conserva tampoco el menor vestigio de construcciones ni de obras de fortificacion.

San Jorge de Lorenzana.

34. La iglesia parroquial está colocada en la *croa* de un bien caracterizado *castro*. Lo que podemos decir respecto de esta iglesia es que se la menciona en una escritura (1) del Cartulario del monasterio de Villanueva de Lorenzana, del año 952, y que un par de siglos despues fué donada, en 1179, por el rey Don Fernando II al Mtro. Pelayo Eniquiz por su vida, y despues á la iglesia de Mondoñedo, segun documento que se guarda en el *Archivo Histórico Nacional*.

35. En la misma feligresía, pero en la opuesta ladera del valle, y en sitio comprendido entre las casas del barrio de San Lorenzo y la capilla dedicada á este Santo Mártir (á la cual consideramos como orígen del nombre que llevan el valle y el rio que le riega), existe otro bien acusado *castro*, aunque muy sencillo, pues sólo consta de una mota central poco prominente, rodeada de un terraplen, que recorre un circuito de unos 300 metros, sin parapeto alguno.

Villa de Villanueva.

36. Se encuentra el lugar *do Castro*, pero ningun vestigio de sus obras, en lo alto de un montecillo que domina la antigua *villa da Ponte*, situada á la cabeza del que atraviesa el Lorenzana, cuya villa adquirió nombradía, ya que no prosperidad, del monasterio de benedictinos allí existente, que fué restaurado por el *Conde Santo*, Osorio Gutierrez, como queda repetido, en 969.

37. Dentro del territorio jurisdiccional de la villa, y en lo alto de la divisoria que separa á las vegas de Lorenzana de las de Cabarcos, se destaca el perfil del *castro de Pousada*, ya muy borrado por la extraccion de piedra caliza que en él se hace, para alimentar los cercanos hornos.

DISTRITO MUNICIPAL DE SAN COSME DE BARREIROS.

San Justo de Cavarcos.

38. A corta distancia del anterior y á 4 kilómetros de Villanueva, caminando hácia la costa por la carretera que une á Galicia con Astúrias, se encuentran *os castros* que dominan el lugar de Villamar, á cuyos moradores el obispo Pelayo II de Mondoñedo concedió un notable fuero en 1213. La *croa* tiene muy cerca de 400 metros de circuito; se encuentra sembrada de motas, que ascienden á siete, y está rodeada, en la parte que se une al monte por S. y E., de un foso, abierto en la peña viva por muchos puntos y con el contra-glácis enteramente vertical, y por la que mira á la carretera, de terraplenes que facilitan la subida á la *croa*, en medio de los cuales se encuentran tambien algunas motas.

Varias de ellas las hemos registrado en distintas ocasiones, y en algunas hemos encontrado muy curiosas construcciones, análogas á las que aparecen en otros *castros* de los que hemos estudiado con algun detenimiento, y dentro de ellas los acostumbrados molinos de mano y abundancia de carbones y de productos de la cerámica, así como en tiempos anteriores se habian encontrado allí mismo varios utensilios y áun armas de hierro.

39. En el monte de Coira, que se alza dominando ya la desembocadura del Masma, se encuentran las extensas construcciones que allí llaman *os fornos dos mouros*, cuya descripcion haremos más adelante en su oportuno lugar.

San Juan de Villamartin.

40. Sólo sabemos del *castro* situado en esta parroquia, aneja á la de Cabarcos, que se conservan restos de su foso.

San Cosme de Barreiros.

41. En el costado E. de la barra formada á la desembocadura del Masma se encuentran los *castros* de Villadeide (nombre de un barrio cercano), donde tambien se han encontrado los molinos de mano de costumbre.

---

(1) Es la 9.ª

Allí cerca, en el arenal, se levanta la llamada *pena do altar*, de que hemos hablado con alguna extension en nuestras *Antigüedades prehistóricas y célticas de Galicia*, al ocuparnos de los monumentos megalíticos (1).

DISTRITO MUNICIPAL DE RIVADEO.

SANTA MARÍA DE VILLASELAN.

42. En territorio de esta parroquia (que forma como un arrabal de la villa de Rivadeo), y al O. de la isla Pancha y de la entrada en el mar del pequeño riachuelo que lleva el nombre de Villaselan, se encuentra en la áspera ribera y en punto llamado *á insua* (la isla), un espacio elíptico muy alargado, de 210 metros de circuito, rodeado por la parte de tierra de doble foso, abierto en la roca, muy bien conservado, y de los restos de otro mucho más ancho y guarnecido de elevado parapeto, que, á distancia de algunos metros del primero, formaba una fuerte obra defensiva avanzada.

DISTRITO MUNICIPAL DE RIOTORTO.

SAN PEDRO DE RIOTORTO.

43. La pequeña *croa*, de solos 200 y pocos más metros de circuito, que se destaca sobre el lugar de las Rodrigas, dominando la iglesia parroquial, excede en importancia á cuantos *castros* aquí citamos, si se atiende á los repetidos hallazgos de valiosas alhajas de oro que en él se han verificado en poco tiempo y en época muy reciente, de los cuales nos hemos ocupado con mucha extension en nuestra tantas veces citada monografía de los *Adornos de oro recogidos en Galicia.*

Su terreno está reducido á cultivo, y, por consiguiente, tiene muy borradas las fortificaciones que le defendian. En él hemos encontrado construcciones curvas, análogas á las descubiertas en Zoñan y Villamar, objetos de bronce y de hierro, de los cuales uno que ofrece la figura de un bichero, se encontrará dibujado en la lámina 7, y gran cantidad de productos de la cerámica.

SANTA MARTA DE MEILAN.

44. Enfrente de la *croa* anterior se encuentra el *castro* de la feligresía que lleva este tan significativo nombre (2). Domina á la iglesia parroquial y está actualmente ocupado por varias casas, con lo que ha desaparecido todo vestigio de fortificacion.

DISTRITO MUNICIPAL DE PASTORIZA.

SANTA MARÍA DE BRETOÑA.

45. Cerca del anterior (con lo que resulta clara relacion entre el *Mediolanun* y la sede sueva y goda de *Britonnia)*, se encuentra la iglesia parroquial, antigua catedral, en terreno circundado de fosos y abundante de antiguas sepulturas formadas de losas.

46. Dentro de la misma feligresía, y junto al camino antiguo de Castilla, que por allí atraviesa, se alzan *os castros*, inmediatos al lugar de Seselle, compuestos de un elevado recinto de 356 metros de circuito, en el que se destacan algunas motas, rodeado de parapeto, y provisto de profundo foso y otros dos parapetos, constituyendo una obra avanzada, por donde se une con los montes (3).

---

(1) Capítulo II, párrafo III.

(2) En este nombre de Meilan creemos ver nosotros las reliquias de la existencia de un *meolan*, *mediolanum*, el centro de un pueblo céltico, en conformidad con lo que Charles Chappuis ha escrito en su curioso *Etude archeologique et geografique sur la vallée de Barcelonette*, páginas 27 y 32. Sobre cuyo particular es muy digno de tenerse en cuenta que, las dos sillas episcopales erigidas en el país, ya en los primeros siglos de la Iglesia, fueron colocadas en Lugo y *Britonnia*, puntos en cuyas inmediaciones subsisten lugares con los nombres de *Meilan.*

(3) Sospechamos si se referiria á estos *castros* el obispo Navarrete, en el *Theatro* que escribió de su iglesia de Mondoñedo, y puso á nombre de su familiar Varona, cuando dice «que la comun tradicion es de que la catedral (de *Britonnia)* estuvo en otro sitio bien apartado de la iglesia de hoy, en » una ladera que señalan hácia Mondoñedo.»

San Martin d'Aguarda ó de La Guardia.

47. A la orilla de ese mismo camino que de Mondoñedo conduce á Meyra (que es el que sigue la arriería hoy aún para dirigirse á Castilla), y fronterizo á los *castros* de Seselle, algunos kilómetros al S., al salir de la feligresía de La Guardia y entrar en la de Gueimonde, se destacan estos elevados *castros*, cuya historia es peregrina y cuya forma difiere de la que generalmente ofrecen los demás *castros* que hemos reconocido. En perfecto estado de conservacion aparece la *croa* (V. lámina adjunta), elíptica, de solamente 213 metros de circuito, rodeada de bien acusado parapeto y con una *mota* en su centro, reducida ahora á una elevacion poco sensible del terreno. Acercándose al parapeto hasta unos 20 metros por el S. y alejándose casi 50 por el N., se extiende un foso guarnecido á uno y otro lado de parapetos, formados sobre gruesas murallas de piedra y barro, que recorre por la falda del montecillo una línea espiral de 300 metros de extension, y se detiene en los puntos en que se une con las estribaciones de los montes inmediatos.

Cerca de este *castro*, en la *bouza da porta de Varela*, han aparecido *cuadras* y *hornos*, y dentro ollas, segun las explicaciones que dan los vecinos de aquellos lugares, y que bien claramente se refieren á construcciones análogas á las encontradas en Zoñan, Villamar y Riotorto.

Cítase este *castro* con el nombre de *castrum de Speranci*, en un documento del siglo x, incluido en el Cartulario del monasterio de Villanueva de Lorenzana; cuyo *castro*, al mediar el siglo xIII, fué objeto de un largo litigio, rico de episodios notables, cuya extensa reseña se contiene en un curiosísimo documento (1).

48. Otra *croa* se encuentra tambien en esta misma feligresía, en paraje cercano á la iglesia parroquial; de cuya *croa*, como de los *castros*, refieren los *paisanos* singulares consejas.

San Salvador de Pastoriza.

49. Existe en esta parroquia un lugar con el nombre de *os castros*, cuyo terreno, reducido á cultivo, no ofrece sino escasísimos vestigios de antiguas construcciones; pero sí el testimonio fehaciente de los tiestos y de los molinos, de la forma comun á la de los que en tales sitios aparecen, que allí se encuentran.

Este *castro* debe ser el que se señala como existente entre el monte Transvara, que allí cerca se levanta, y el riachuelo de Gueimonde, en el documento del siglo x que últimamente hemos citado.

Santiago de Reigosa.

50. Dase el nombre de *as croas* á un lugar de esta parroquia, situado en un poco elevado montículo, cuya altura no pasará de 15 metros, que conserva únicamente algunos vestigios del foso, contrafoso y parapeto que le circuia, y está situado en la orilla de la *granda*, de donde se extrae el barro arcilloso que emplean en sus obras los alfareros de todo el país.

Por tradicion se asegura que se han descubierto allí los consabidos *hornos*, y en un documento (2) del tantas veces citado Cartulario del monasterio de Villanueva, se le menciona con el nombre de *castro de olarios*, sobre cuya circunstancia más adelante trataremos.

Santa María de Vian.

51. En el paraje más elevado de esta feligresía se encuentran *os castros*, cuya disposicion se diferencia bastante de la general que ofrecen la mayoría de estos monumentos. La *croa*, llamada aquí *a praza grande*, tiene 285 metros de circuito, guarnecido de un parapeto, y está rodeada, por la parte que dá á las vegas, de un ancho terraplen, llamado *a praza pequeña*, y por la que se une al monte de triple foso con sus correspondientes parapetos, que están formados por gruesas paredes. Los moradores del inmediato lugar *do castro*, no conservan memoria de que se hayan verificado hallazgos de ninguna clase de objetos en aquel punto; pero sí perseveran en la creencia de que allí existen *encantos*, restos de la poblacion que hubo en las *plazas*, por cuyas casas tienen (por cierto no sin falta de fundamento), á las paredes ocultas bajo el parapeto que circuye la *croa*.

---

(1) Poseémosle original, pero incompleto.

(2) Número 106.

DISTRITO MUNICIPAL DE ABADIN.

SAN PEDRO DE CANDIA.

52. No léjos de la carretera que de Mondoñedo conduce á Lugo, se encuentra el lugar *dos castros*, inmediato al de Piedrafita, y entre ambos se encuentra el paraje que dá nombre al primero de esos lugares; donde se conserva la *croa* de 300 metros de circuito, rodeada de un alto parapeto y de un terraplen por el lado de la pendiente, muy rápida en algunos puntos, que cae al *rego* que por allí corre, y de ancho foso por el que se une á los inmediatos montes. El parapeto contiene gruesa pared, y por allí se han encontrado los consabidos molinos.

SAN JUAN DE CASTROMAYOR.

53. Al lado de la iglesia de la parroquia que lleva este significativo nombre, y desde su aislado campanario al cementerio, se extiende un elevado parapeto, cuyo interior es una gruesa pared, y que, con los abundantes tiestos que en aquellas pedregosas heredades aparecen, constituyen los únicos restos del importante *castro* que, atendido el nombre que la localidad conserva, allí debió existir en algun dia. Además, cerca del lugar de la misma parroquia llamado *das Egoeiras* ó *Agoeiras*, se encuentra un terreno, al que se dá el nombre de *campo de las monedas*, por la prodigiosa abundancia de pequeños bronces del Bajo Imperio que en él aparecen á flor de tierra.

SANTIAGO DE BARONCELLE.

54. Restos de parapeto y abundancia de barro denuncian la existencia de un *castro* en un lugar de esta feligresía.

DISTRITO MUNICIPAL DE COSPEITO.

SAN JUAN DE SISTALLO.

55. Tenemos noticia de la existencia de un *castro* en esta parroquia; pero no pudimos reconocerle.

SANTA MARÍA DE VILLAPENE.

56. Enfrente, y muy cerca de la iglesia parroquial, se conservan *os castros* con *engroveas*, cuyo nombre dan (lo mismo que en el valle de Oro) á los fosos con sus correspondientes parapetos, que defendian la *croa* por la parte opuesta á la que se encuentra la iglesia, cuyo campanario, separado de ella, como en Castromayor, se levanta en la orilla misma de la *croa*.

SAN PEDRO DE SEIJAS.

57. Destácanse sobre el camino que de Sixtallo conduce á San Martin de Pino muy acusados *castros*, en terreno completamente cubierto de matorrales; pero que deja percibir claramente el foso y parapetos que rodean á la *croa*.

SAN MARTIN DE PINO.

58. Uno de los más complicados *castros* que hemos visto es el que se encuentra no léjos de la iglesia parroquial de esta feligresía. La *croa*, cuyo circuito tiene 275 metros, está completamente rodeada de elevado parapeto y profundo foso, y defendida por la parte más accesible de otros tres fosos separados por parapetos, unos más y otros ménos elevados, con un ancho terraplen en la linea exterior.

59. En territorio de la misma parroquia se encuentra otro *castro* no ménos complicado y mucho más notable, por contener en su *croa* el elevado torreon conocido por *a torre de Caldaloba*, de la cual alcanzan las memorias hasta los tiempos de los reyes Don Enrique IV y Don Juan II (1). Alzase el tal torreon (V. la lámina) de planta cuadrada

(1) En el *Memorial en que se recopila quanto los Coronistas y Autores han escrito de la Casa de Saavedra*, publicado por B. Fernando de Saavedra, en Granada, año de 1674, se cita esta torre, al folio 16 vuelto, y en el 134 se dice que el comendador Ruy Lopez de Saavedra poseyó el señorío del castillo, solar y estado *da Caldeloba*, cuyo señorío heredó su nieta Aldonza Vazquez de Sobera, mujer de Ruy Diaz de Saavedra, apellidado otro Ruy Diaz *Campeador*, que alcanzó los reinados de Don Juan II y Don Enrique IV.

y 10 metros de lado, hasta la altura de cinco pisos, á la orilla de una elevada mota circular, cuya corona tiene 90 metros de circunferencia, que está rodeada completamente de un profundo foso, y provista, por el lado unido al monte, de otro segundo foso, de un extenso terraplen y de otros tres fosos más, separados por parapetos.

DISTRITO MUNICIPAL DE CASTRO DE REY.

San Pedro de Bazar.

60. Cerca de la iglesia parroquial, y en el pedregoso terreno que constituye la falda del montecillo de San Miguel, se hallan indicaciones de la existencia de un *castro*, confirmadas por la gran cantidad de tiestos rojos aladrillados que contienen aquellos terrenos, lo mismo que los lejanos *castros* situados en la ribera del mar.

DISTRITO MUNICIPAL DE VILLALBA.

San Bartolomé de Corbelle.

61. Cerca del lugar llamado de Fanego se elevan *as croas* ó *madornas* (que ambos nombres allí les dan). Se reducen á un recinto elíptico, de 300 metros de circuito, rodeado del correspondiente parapeto macizado de cantos graníticos (de que aquel terreno está cubierto), en reemplazo de las acostumbradas paredes de mampostería, y de un *rego*, por la parte que dá á las vegas, y de un foso, en un extension de 100 metros, acompañado del doble parapeto, por la que se une á las cercanas estribaciones de aquella pedregosa sierra.

San Salvador de Joiban.

62. Desde la carretera que une la estacion de Rábade ú Otero de Rey con la villa de Villalba, y sigue al Ferrol, se divisan las puras líneas de los terraplenes que rodean el *castro* que se destaca sobre esta feligresía.

Villalba.

63. Damos por terminado nuestro *catálogo* (1), citando el barrio de esta villa que lleva el nombre de *castro*, con

(1) Mucho pudiéramos aumentar el número de los *castros* que citamos en este *catálogo* si incluyéramos en él los que citan los escritores que de ellos se han ocupado. Si así lo hiciéramos faltaríamos, en primer lugar, á nuestro propósito, que es el de no citar *castros* de cuya existencia no tengamos noticia indudable, por no haberlos podido reconocer por nosotros mismos, y no conseguiríamos sino dar nocion muy incompleta de los que se encuentran por las diversas comarcas gallegas, pues que de ellas, la mayor parte no han sido exploradas, y ninguna con el detenimiento necesario, cual se desprende de lo que vamos á insertar, tomado de las principales obras en que de estos monumentos se trata.

Los *castros* que Verea y Aguiar cita en su *Historia*, son:

1.° *Figueras* ó *Castro de Marmacon*, en las cercanías de Santiago, que en todo su centro, desde cerca del cordon ó borde, se eleva un montecito.
2.° *Abuin*, jurisdiccion de Villasante, en un perfecto llano, no elevándose sino el círculo artificial y el centro, cuanto puede sobresalir un plato sobre una mesa.
3.° *Chavaga*, á 2 leguas de Monforte, el único que vió ese autor enteramente independiente de otras alturas, que parece de léjos una gran pirámide coronada.
4.° *Pambre*, á tiro de fusil de la torre del Duque de Alba, citado por la calidad del nombre.

Murguía (*Hist.*, tomo I, pág. 525 y siguientes) cita los siguientes:

1.° Antes de llegar á Puente Oliveira, el que domina una aldea, con cuatro parapetos ó cuerpos.
2.° *Susana* (una y media legua de Santiago), que presenta bastantes *mámoas* en la falda del cerro.
3.° *Donas*, lugar de Esparrapa, cerca de San Campio, que tiene nueve ó diez *mámoas* dentro de su recinto circular.
4.° *Berrimes* (Noya), que tiene una.
5.° *Lavacolla* (¿con dólmen en su centro?).
6.° *Portomouro*, donde se hallaron sepulcros pertenecientes al siglo XII, abiertos en la roca á pico, en la parte superior de la *pedra do home*, que tiene todas las señales de haber servido de habitacion á algun anacoreta.
7.° *Sinde*, que está cubierto de maleza de roble.
8.° *Laje*, con un abedul en su centro.
9.° *Cores* ó *Castro Nemeño* (Bergantiños), el mayor de Galicia, cuyo nombre de *Nemeton* significa santuario, y en cuya cresta ó corona se asienta una aldea.
10. *Figueiras* (media legua de Santiago), que es de los más bellos y caracterizados de Galicia.

(Sigue la nota en la página del frente.)

el cual creemos algo relacionado el orígen de la curiosísima antigua fortaleza que en el centro de esta poblacion se levanta, y cuya reseña histórica publicamos hace algunos años (1).

II.

ERRORES COMETIDOS POR VARIOS AUTORES EN LA DESCRIPCION DE LOS «CASTROS.» — ELEMENTO CARACTERÍSTICO DE ELLOS. — VARIEDADES DE DISPOSICION QUE PRESENTAN.

La forma que en general ofrecen estos *castros* difiere bastante de la que algunos de los citados y otros AA. dan como propia de los *castros;* cuya diferencia no sólo se refiere á los comprendidos en la region á que ha estado reducido el núcleo de nuestras investigaciones, sino á los situados en puntos muy distantes de ella y más aproximados, si no incluidos, dentro del territorio por dichos AA. preferentemente estudiado: tal como el *castro* de San Pedro de Villanueva, situado en la comarca de la Ulla y á la derecha de la carretera que de Santiago conduce á Orense, que hace algunos años tuvimos ocasion de examinar y afecta la forma comun á los que hemos visto en las cuencas del Masma del Oro, y del alto Miño. En vista de lo cual, más que á verdaderas diferencias de forma entre unos y otros *castros*, debe atribuirse semejante divergencia á falta de rigurosa exactitud en las descripciones.

El citado D. José Verea, por ejemplo (2), describe los *castros* diciendo que son «unos círculos de tierra y césped, »que forman como un pequeño vallado ó cordon en toda su circunferencia, menos por la entrada, con una planicie »interior, mas no en todos, pues en muchos se eleva la superficie por ser peñascoso el terreno...», y Martinez Padin (3), dice que «son unos montes ó colinas artificiales, que todos pasan de 16 varas de altura, y tienen por »base el círculo ó la elipse en un perímetro proporcionado.» Cuyas descripciones son tan inexactas como incompletas, condicion que reunen en tal grado, que quien pretendiera formar idea de lo que son los *castros* de Galicia por ellas y por alguna otra de las que se han hecho, muy difícilmente lo conseguiria.

Es, como se desprende de las noticias que hemos consignado, el elemento característico del *castro* la fortificacion de un terreno, de forma elíptica y de extension, por término medio y en general, de una fanega, ó sean unas 25 áreas; cuya fortificacion consiste en un foso y un parapeto, ó en varias de estas obras defensivas, utilizando además las condiciones favorables que el terreno proporcionaba (y que de intento buscarian), tales como la elevacion y escarpamiento de las vertientes; el mayor aislamiento posible de los montes inmediatos, sin otra union con ellos que un pequeño istmo ó estrecha lengüeta, y la inmediacion á riachuelos que dificultasen el paso, al propio tiempo que proveyesen de la indispensable agua potable, si no la suministraba alguna fresca cercana fuente.

Cuando, segun la disposicion general, el *castro* está colocado sobre una pequeña colina destacada de un monte, y

---

(Idem id., pág. 498):

11. *Fecha*, que presenta grandes restos de murallas, foso y contrafoso, cubierto de infinitos peñascos naturales, de los cuales uno parece un dólmen.
12. Entre Fecha y Machado (á una y media legua de Santiago), otro con dolmen?

En un curioso trabajo descriptivo de Galicia, que poseemos MS., hallamos la siguiente noticia, que creemos merece trascribirse:

«Monterroso. — En las vertientes del N. del CASTRO de Siete Iglesias, que forma la colina en cuya pendiente está esta poblacion, se hallan, á poco que »se profundice, restos de utensilios de cocina de barro, tejas, restos de paredes y áun algunas columnas bien pulimentadas y labradas, que denotan haber »pertenecido á edificios de importancia, pero que por ser lisas y carecer de remates y molduras, no indican el género de arquitectura á que corresponden, »y por consiguiente, la época de su construccion. De ese sitio á la poblacion habrá 400 pasos.»

«A la parte del naciente y como á media legua, se encuentra otro CASTRO, que llaman de Sirgal, en cuya meseta hubo edificios bastante extensos, pues »en el dia áun sacan los vecinos de las inmediaciones piedras de sus cimientos para edificar casas y muros. A principios de este siglo áun se elevaban »sobre la tierra restos de un edificio que los vecinos llamaban Torre; con cuyo nombre todavía designan el sitio en que estaba. Se dice tradicionalmente »que aquí nació Hildaura, madre de San Rosendo. Tambien se cuenta que de allí fueron los señores que fundaron el palacio de San Miguel de Penas, que »hoy pertenece, con el título de Marquesado, al Excmo. Sr. Marqués de Camarasa.»

(1) En la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.*
(2) En el mismo paraje de su *Historia* que ántes hemos citado.
(3) Líb. I, cap. I, seccion 3.ª, pág. 231 de su comenzada *Historia de Galicia.*

sin más union con él que una estrecha lengüeta, las obras de fortificacion están limitadas á esta parte, y por el resto reemplazadas por la elevacion y escarpamiento de las laderas; pero, en todo caso, se encuentra al rededor de la *croa* ó corona un parapeto, más ó ménos elevado, y en muchos de los *castros* construido en seco de gruesísima muralla de piedra menuda pizarrosa. Y cuanto menores son las condiciones naturales de defensa que la localidad ofrece, en mayor extension aparece el foso, abierto en la peña viva, en varios *castros* por algunos puntos, donde la naturaleza del terreno lo exigió.

La multiplicacion de fosos y parapetos, que en algunos *castros* llegan á ser cuatro de los primeros y algunos más de los segundos, depende de circunstancias que en su lugar se indicarán: lo mismo que la presencia de pequeños montículos ó motas, verdaderos *túmulus* por su aspecto, conteniendo ó no construcciones de carácter especial, colocadas en las faldas ó en la planicie de la cúspide del *castro,* en medio de la *croa,* hallándose á veces solamente una muy pronunciada.

La existencia actual de esas obras y el grado de conservacion en que se mantienen, penden directamente del estado en que se halla el terreno que ocupan. En tal manera es así, que, como hemos ya indicado, cuando éste permanece en grado más ó ménos completo de incultura, aparèce el *castro* con todos sus detalles; cuando se ha reducido á cultivo, apenas presenta el *castro* otra cosa que los perfiles, no siempre claros, y cuando está poblado y convertido en un lugar ó en barrio de un pueblo, no suelen conservarse de él sino escasos restos, y, en ocasiones, tan sólo el nombre: circunstancias estas últimas que, si bien son perjudicialísimas para apreciar los caractéres propios de los *castros,* prestan favorable apoyo para conocer su verdadero y primitivo destino.

Así es, que en el diverso que muchos han tenido con el trascurso de los tiempos, reducidos los unos á pequeños burgos y convertidos otros en robustas fortalezas de complicadas obras defensivas, y en las distintas trasformaciones que aquellos que no han permanecido intactos en parajes despoblados ó en montes incultos, han experimentado, ya sea por el laboreo contínuo de las heredades, ya por haber servido de asiento á construcciones urbanas ó rústicas, militares ó religiosas, los más de los *castros* han sufrido considerables y características variaciones, muy propias para tomarlas por base de una clasificacion de ellos, agrupándolos de la manera que vamos á tratar de hacerlo.

III.

CLASIFICACION DE LOS CASTROS SEGUN EL ESTADO EN QUE SE HALLAN.

Cumple, ante todo, hacer notar sobre este punto, que si bien pasa de medio ciento el número de *castros* que hemos reconocido, solamente dentro de la region de entre el Miño y la costa, en un espacio como de 900 kilómetros cuadrados, no son esos los solos que en ella se encuentran, aunque sí los más importantes, y todos los de que existen datos históricos. Con harto sentimiento hemos dejado de visitar los restantes de que llegamos á tener noticia, aunque vaga é insegura, y con no menor nos vemos obligados, por el momento, á renunciar á la comprobacion de su existencia. Ocioso, tras de molesto, sería que nos esforzásemos en demostrar que sólo por motivos poderosísimos hemos tenido que renunciar á dar cima á nuestras investigaciones.

Así, pues, las conclusiones que del trabajo comparativo que vamos á emprender puedan deducirse, no serán tan exactas como pudieran serlo; pero sí tendrán el suficiente fundamento para que deban considerarse como muy aproximadas á la verdad.

A los *castros* situados en terrenos completamente incultos, pertenecen los dos de Santa Cecilia, el de San Aciscio, el de Bacoy, el de Recarey y el de Lagoa, en el Valle de Oro; el de Mextas, el de Marquide, el de Villamor y el de *Monte d'arca,* en las inmediaciones de Mondoñedo; los de Villamar y Coira, en Cabarcos; los de Seselle, La Guardia, Vian, Candia, Corbelle, Caldaloba, Pino, Seijas y Villapene, en *la Montaña,* y los de Santa María de Villaselan, en la costa.

Descartados, de todos ellos, los de Marquide y Coira, á que sólo por extension damos el nombre de *castros* (que el país les niega), y en atencion á los especialísimos caractéres que presentan sus obras; sobre los otros, incluyendo

todos los que mantienen visibles restos de su construccion, áun cuando no esté completa, que hacen el 50 por 100 de los reconocidos, vamos é ensayar el proyecto de alguna manera de clasificacion.

Estimando, ante todo, el carácter de fortificacion, como el principal y más determinado que afectan los *castros*, los que de él presentan señal más clara, sencilla y precisa, son los que tienen el foso abierto en la peña viva, cual los de Masma y Villamar, y los situados á uno y otro lado de la playa de Marzan, entre la desembocadura del Masma y la del Oro. Donde las condiciones especiales del terreno hicieron innecesaria la abertura del foso, no queda de las obras de fortificacion del *castro* sino el parapeto circuyente de la corona ó *croa*, que en este caso suele dibujarse en la cima de un montecillo, destacándose de la cadena de montañas sobre un valle, aislado por todas partes y con laderas de rápida pendiente, en más ó ménos grado, y unido solamente á los montes inmediatos por una estrecha lengüeta, á la cual, como va repetido, se circunscribieron las principales obras defensivas, por ser ese el punto de entrada y el más necesitado de defensa. Los tipos de esta clase son los de Zoñan y Riotorto, muy notables por los descubrimientos en ellos verificados, y á ella corresponden tambien los de Villamor, San Jorge de Lorenzana, Candia y Corbelle, cuyos fosos, abiertos cortando el istmo, permanecen en muy satisfactorio estado, y á cuya disposicion es análoga la que ofrecen las construcciones que se encuentran á uno y otro lado de la extensa playa de Marzan, cuyos dos puntos, defendidos en la mayor parte de su circuito por la bravura de las olas, no exigieron la abertura del foso sino en la parte de istmo que las une al terreno firme.

Ménos comun es, si bien no mucho, el encontrar en gran parte, ó casi todo, al rededor de la *croa*, practicado un foso sencillo, para proporcionar la defensa que no ofrecian las condiciones propias del lugar, no dispuesto, como en los anteriores, en elevada colina de escarpadas vertientes, ni unido tan inmediatamente como aquellos á la cordillera. Las *croas* de Villacizal, en el valle de Oro; el castro de Seijas, cerca de Villalba, y el castro de Masma, inmediato á Mondoñedo, corresponden á este tipo.

Otros, de no mucho más complicada disposicion, aparecen por un lado rodeados de foso (como el de Villamar y el de San Acisclo, del valle de Oro), y por otro, con una suerte de rampas que, si desde luégo no puede asegurarse que su construccion se debe á la idea de proveer al *castro* de un camino cómodo, no se alcanza otro objeto que pudiera haber tenido. A esta misma clase pertenece el de Joiban, segun el perfil que desde léjos presenta.

Ya es más complicada, si bien no muy diferente de la de los anteriores, la disposicion de los castros de San Julian de Recaré, en el valle de Oro; de Seselle, dentro de la feligresía de la sueva Britonia; de Villapene, en la *Chaira*, cerca de Villalba, y de Mextas, en la confluencia del Lorenzana con el Masma. Presentan unos y otros, asimismo, esa rampa que va á confundirse con el foso, del que aparece como una prolongacion, y por la parte donde más necesarias se hacian las obras defensivas encuéntrase doble foso, ó sea foso y contrafoso, separados por elevado parapeto.

Semejante á la de estos, la ofrece el de Santiago de Reigosa, conocido por *as croas*, que es, como hemos dicho, el *castrum de olarios* citado en muy antiguo documento del Cartulario de Villanueva de Lorenzana, y no conserva de sus obras antiguas sino indicios harto ligeros, reducidos á partes insignificantes del parapeto que rodeaba la mota central.

Disposicion ya un tanto distinta presenta el celebérrimo castro de La Guardia, de peregrina historia; citado con el nombre de *castrum desperanci* en los límites de la inmediata iglesia de San Salvador de Pastoriza, donada por el *Conde* Santo, en 969, á su monasterio, y objeto, segun ya dijimos, de sérias disensiones entre el obispo de Mondoñedo y los monjes cistercienses del no lejano monasterio de Meyra, en el siglo XIII. Con él presenta cierta analogía la llamada Madorra del *Monte d'arca*, cuyas obras defensivas, limitadas á la mitad de su circunferencia, á causa de tenerlas propias el terreno en las otras, como hemos dicho atrás, se componen de dos parapetos: uno, hoy algo borrado, que cierra un espacio poco mayor que el de la mota del castro anterior; y otro, construido en su interior de espeso muro, á distancia de unos 30 metros del primero, y guarnecido del correspondiente foso.

Más complicada, curiosa y bien conservada distribucion de obras defensivas, se encuentra en los demás *castros*. El de Vian, situado á media ladera en un elevado monte, se compone de dos *plazas* (así llamadas por los naturales), de las cuales, la *pequeña*, situada al extremo del foso mayor y del camino, especie de *berma* en que el foso se convierte, al terminar el istmo ó lengüeta por donde se une á la ladera, no está separada de la *grande* sino por una escarpa ó talud exterior del parapeto de ésta; corriendo otro foso al lado del primero, prolongado igualmente en otra especie de berma sobre la ladera, y un tercero, al lado de éste, por la parte del monte; los cuales tres fosos se prolongan paralelamente y en línea recta por esta parte, tras la plaza pequeña.

El de Lagoa, del valle de Oro, presenta gran similitud con éste, pues que, en muy parecida posicion, tiene dos caminos ó rampas sobrepuestas, por la parte que mira al valle; y por la opuesta, doble foso, triple parapeto, glácis en contrapendiente, y verdadera berma al pié del talud exterior del parapeto que rodea la croa.

Los de Santa Cecilia, *croa del Caballoso*, y de Bacoy, en el mismo valle, ofrecen casi idéntica disposicion, en situaciones parecidas sobre la cumbre de pequeñas eminencias. El primero tiene su croa completamente rodeada de un foso, y además otros dos; un terraplen de 12 metros de meseta, y un cuarto y último foso por la parte donde mira al fondo del valle. El otro carece de foso por la parte que domina á la iglesia de la parroquia, el caserío de ella y el camino real que por el propio del castro pasa; y tiene por la opuesta, que domina la granda de Oro, hasta cuatro fosos, separados por dos agudos parapetos y con un terraplen, en medio de ellos, como el del castro anterior.

Otros dos castros, muy distantes de estos, y muy próximos entre si, como contenidos dentro de la misma parroquia de San Martin del Pino, en la *Chaira*, cerca de Villalba, presentan con ellos marcadas muestras de semejanza. El que corona una eminencia cercana á la iglesia parroquial, está rodeado de profundo foso, y defendido con otros tres, y un terraplen, por el lado más accesible. El otro, colocado en la ladera suave de una colina, y conteniendo en medio el elevado torreon de Caldaloba, se compone de una pequeña mota, rodeada de profundo foso, á que se agrega, por la parte que se une con lo alto de la colina, un estrecho camino cubierto, un foso, y á distancia de 33 metros, otros tres fosos, separados por dos parapetos.

Es presumible que, en este y en algunos de los otros *castros*, á semejanza del campo de César en Alesia (cuyo plano en relieve, ejecutado en gran escala por órden del ex-emperador de los franceses, y con arreglo á lo dicho en los *Comentarios* y á los restos que se conservan, adorna una de las salas del Museo de Saint-Germain), los dobles fosos menores estuviesen destinados á ser guarnecidos de trampas de lobo ó de cipos *(cippi)*, y que en las mesetas de los terraplenes se colocasen esos mismos cipos ó caballos de frisa, ó simples *abrojos (stimuli* ó *stilus cæcus)*, que dificultarian grandemente el paso de los enemigos.

Dos muy peregrinas construcciones que hemos incluido en el *catálogo* difieren notablemente de las anteriores. La una es lo que se llama *as casas dos mouros*, sobre el lugar de Marquide y bajo el monte Lourido, dominando toda la parroquia de Masma, y frente á frente del *castro* de Villamor. Esas llamadas *casas* no son otra cosa que tres recintos sin fosos, con unos parapetos, construidos rellenando con pared de cuatro metros de grueso, y de cal y canto, los huecos de entre peñasco y peñasco de los muchos rodados graníticos de que está sembrada aquella montuosa comarca, los cuales por sí solos ofrecian segurísima defensa. La disposicion de los dos parapetos es muy semejante á los de Mestas y Monte d'arca, con cuya situacion presenta este monte de Lourido una cierta aunque no muy marcada analogía, por estar encomendada la defensa de la parte que mira al valle al escarpamiento natural del terreno. La circunstancia de aparecer en él fragmentos de pizarra y pedazos de tejas, y de haberse empleado en los muros una consistente argamasa, impide remontar estas obras á época muy lejana. Otra circunstancia, no ménos curiosa, que en ellas se observa es la aparicion de pedazos de carbon dentro de los muros: carbon quizás proveniente de las vigas colocadas en su interior, de manera análoga á los que se han hallado en la muralla gala,—semejante á la descrita por César (1)—descubierta en Mursceint, departamento de Lot (2), puestas en el suelo, perpendiculares á la línea del recinto y en una fila, de 32 á 35 centímetros de escuadria y á distancia de 2,70, ocupando todo el ancho de la muralla, y unidas fuertemente entre sí por otras vigas puestas en sentido longitudinal y en dos filas, á medio hilo, y claveteadas de hierro, sucediéndose otras hiladas á 1,30 de altura, encima de las primeras. A la edificacion con cemento se ha querido mirarla como propiamente romana (3); y, por otra parte, de pared seca son los sepulcros de la edad del hierro de Marzabotto (4), lo que conviene con la opinion de varios arqueológos que consideran como gala la construccion en piedra seca (5).

La otra peregrina construccion es la llamada *os fornos dos mouros*, situada en la vertiente meridional del monte de Coira, cuya otra vertiente se pierde en la anchurosa y llana faja que forma la costa entre las desembocaduras del Eo y el Masma. Compónese de dos altos parapetos elevados unos cinco metros sobre el terreno y levantado el uno

(1) *De bello gallico*, VII, 23.
(2) *Materiaux pour l'histoire de l'homme*, tomo IV, pág. 169.
(3) Idem id. id., tomo VI, pág. 334.
(4) Idem id. id. id., pág. 269.
(5) Rochambeau. *Etude* 27.

en una extension de 80 metros, á unos 200 arriba del otro, el cual alcanza más de esta cifra de extension Al pié del talud interior de estos parapetos se abre profundo foso de 1,70 metros de ancho y 4 de alto, con escarpas verticales, y cortado á distancia de cada cuatro metros (en la parte que se halla bien conservada) por unos puentes dejados al abrir el foso en la peña viva, que tienen un metro de ancho, y cuya forma es la de una bien acusada ojiva. Motivos hay para sospechar que bajo el parapeto existieron huecos que pudieron haber servido de viviendas; y no debe perderse de vista, para apreciar la antigüedad, importancia y destino de estas obras, que á la cima del monte se la dá el nombre de *Escultadoiro* (escucha), y que desde ella se domina toda la costa desde la desembocadura del Oro á la punta de Reinante, y no ménos que un montecillo inmediato de la parroquia de San Julian de *Cavarcos*, lleva el significativo nombre *do Teijo* (coincidencia que se observa en el sitio de Teijeiro, junto á la croa de Riotorto, y que en él se cuenta haberse hallado sepulcros antiguos, compuestos de losas formando un sarcófago, como los de Bretoña, los de Pico de Lombo en San Justo de Cavarcos, y los descubiertos al hacerse el horreo y el cementerio de esta parroquia.

Cuánto nos es posible decir sobre la historia de este curioso monumento, se reduce á consignar la vaga sospecha de si será el *castrum de Goia*, citado en primer lugar entre las pertenencias de la sede mindoniense en la bula por la que Adriano IV, en 1156, las puso bajo la proteccion apostólica (1).

Resulta, pues, en vista de todo lo que dicho queda, que no tiene nada de quimérica empresa la de intentar establecer una clasificacion, hasta con el carácter de cronólogica, de los *castros*, basada en la mayor ó menor complicacion de sus obras defensivas. Para lo cual pudieran tomarse como puntos extremos, por una parte los de Zoñan y Riotorto, que ofrecen tan sencilla estructura como riqueza de datos para acreditar la existencia en ellos de poblaciones de edad relativamente moderna, y por la otra el de Caldaloba, asiento de una de las más imponentes fortalezas señoriales del país, en el que se prodigaron los trabajos de fortificacion de notabilísima manera.

IV.

CONSTRUCCIONES DESCUBIERTAS EN LOS CASTROS.

Como complemento de las obras practicadas en los castros, aparecen en las avenidas y en las inmediaciones de muchos de ellos caminos hondamente socavados hasta la profundidad de algunos metros, á cuyos caminos dan en el país el nombre de *congostas* (nombre que significa *estrechuras*, *desfiladeros*, segun Du-Cange), á cuyo género perteneceria aquella *congosta pitrinea* marcada entre los linderos de Dumio, en 921 (2). Así los hay cerca de los *castros* de Zoñan, Foz, San Jorge de Lorenzana, San Pedro de la Torre, Villamor, Castro de Oro, etc. Y como testimonio de la existencia de laboriosas colonias agrícolas en ellos, aparece el escalonamiento practicado en las tierras de las laderas de los montes para facilitar y mejorar su cultivo, impidiendo los estragos de las aguas corrientes por las faldas de ellos. Tal disposicion se observa en las tierras inmediatas á los castros de Zoñan, Monte d'arca, Villamar y Masma.

Mucha mayor importancia, bajo el punto de vista arqueológico, que tales trabajos, encierran las construcciones que, ocultas bajo las motas que en ellos sobresalen, contienen algunos *castros*. En los de Zoñan, Villamar y Riotorto hemos hallado dentro de pequeñas motas, más ó ménos acusadas, de 6 á 11 metros de diámetro y 1 á 4 de altura, unas construcciones, que pertenecen á un linaje muy especial y característico. Redúcense á paredillas de mampostería menuda, ligada con barro, de unos 70 centímetros de grueso y poco más de un metro de ancho, que unas veces están sencillas y otras dobles, como las descubiertas en Villamar (véase la lámina), y las que se me ha asegurado haberse encontrado tambien en Zoñan, con un hueco intermedio entre una otra de 20 centímetros á 40,

---

(1) *España Sagrada*, XVIII. Apénd
(2) Idem id. id.

relleno de barro ó cascajo; cuyas paredillas cierran completamente un pequeño paralelógramo de 4 por 5 metros de largo, ó de 4 por 8; ó bien delinean una porcion circular, más ó ménos considerable, de como unos 180 de diámetro, construida en avance á manera de horno. (Véase la lámina.)

Semejantes construcciones paralelográmicas recordamos, como atrás dejamos advertido, haberlas visto en el monte del *castro* de Trigás, las cuales estaban inmediatas al antiguo *camino francés* y á la actual carretera de Villalba (kilómetro 28), y fueron deshechas para utilizar los materiales en la pared del cercado inmediato; y tales como las de forma curvilínea, que las excavaciones practicadas han puesto al descubierto en Zoñan, Villamar y Riotorto, debian ser el *horno* encontrado en el coto de la Recadieira; las *fornelas* ú hornos que hubo en el castro de la Trinidad; el *horno* hallado en el sitio *da Pena*, bajo el castro de Recaré; los *hornos* con *cuadras* que aseguran existen no léjos del de La Guardia, y los *fornos* descubiertos bajo tierra en el de Reigosa, segun aseveracion de los mismos vecinos del lugar. A descubrimientos de índole idéntica deben referirse las tradiciones existentes de que además de las *plazas*, grande y pequeña, que enseñan en los *castros* de Vian, tenia aquella villa de sarracenos calles de alineadas casas; de que en *Monte d'arca* hubo viviendas en que por mucho tiempo habitaron los moros, y de que en *a vila das carcabas* de Lindin se han hallado penales de casas, y fuera de la ancha muralla se encontraban muchas viviendas, iglesias y castillo.

V.

TRADICIONES DEL PAÍS ACERCA DE LOS CASTROS.—OPINIONES EMITIDAS POR LOS AUTORES QUE DE ELLOS SE HAN OCUPADO.

Extiéndese esta parte legendaria relativa á los *castros* (sobre lo que no es mucho ni muy notable lo que puede decirse), á atribuir sus obras á los *mouros* ó *sarracenos*, y, otras veces, cuando más se alargan, *á gentes que se foron pra outras terras*. Y si no á los *castros* precisamente, á alguna fuente ó alguna peña ó pico inmediatos, como la fuente cercana al de La Guardia, ó como á las *Penas da Cota* sobre el de Lindin, á la *Pena Morcan* sobre el de Zoñan, y á la *Pena moura* sobre el de Lagoa, ligan maravillosas tradiciones; limitadas, sin embargo, á haberse mostrado en tales ó cuales ocasiones, unas hermosas mujeres hilando, ó á haberse visto allí (caso poco sorprendente, liebres, perdices ó gallinas con pollos, y áun ropa blanca puesta á secar al sol: acaecimientos que en verdad no tienen en sí mucho de prodigiosos. Mas sí lo tiene el que trabajen herreros bajo el suelo de los *castros*, respecto de lo cual nos han asegurado dos honrados, si no muy avisados labradores, vecinos cercanos de La Guardia y de Vian, haber oido ellos mismos en esos puntos el ruido característico que producian; llegándose sobre este particular hasta el extremo de que una anciana, domiciliada en la casa inmediata á este último *castro*, aseguraba que en cierta ocasion topara con el *encanto*, que iba vestido de encarnado (quizá con alguna de las capas de ese color usadas por los señores gallegos hace ochenta años), quien le pidió una toalla, que no le dió, cuya negativa es causa todavía de grande sentimiento para los que actualmente ocupan la casa y la han sucedido y heredado, por estar poseidos del íntimo convencimiento de que no pedia tal prenda el *encanto* sino con el propósito de devolvérsela llena de oro.

Más racional, y más fundado y probable, es cuanto se refiere acerca de la existencia en los *castros* de grandes tesoros, en cuya busca se han pasado noches y noches afaenados los vecinos, excavando, como hace bien poco en Vian, mientras en otros puntos se espera más prudentemente, como en Pastoriza, á que cierta cabra venga con los piés á descubrirle. Y en verdad que no es de extrañar esa impaciencia de los que creen firmemente que tienen bajo sus piés pellejos de bueyes rellenos de oro y plata, cuando no una viga entera, y hasta una catedral completa del rico metal, cual aseguran sucede en *a croa* de Lagoa del Valle de Oro, ni es de extrañar tampoco que se alimenten tales creencias cuando los *castros* de Riotorto, la Recadieira, Masma y Lindin han proporcionado á afortunados halladores verdaderos tesoros con las considerables cantidades de oro allí encontradas.

Si todas estas tradiciones no nos suministran sino muy escasa luz para averiguar el primitivo destino de los *castros*, no nos la proporcionan mucho mayor los autores que de ellos se han ocupado, cuyas opiniones, casi siempre discordes (á consecuencia de que las anteriormente emitidas á nadie satisfacian), hemos de consignar ántes de entrar de lleno en el exámen histórico que vamos á emprender.

El obispo D. Prudencio de Sandoval escribió, acerca de los *castros* (1), tratando de la historia de su ciudad de Tuy: «No pudo estar aqui la ciudad de Tuy que no auia de poblar Diomedes, lugar tan señalado en vn sitio tan aspero, » y inacesible por todas partes: donde no ay agua, ni leña, ni caminos, sino solas piedras, y que en el inuierno los » ayres, y lluuias le hacen inhabitable, y demas desto en el tiempo que Diomedes poblo, no auia guerras, ni enimigos, » que le obligasen á viuir en los montes, donde ni aun las bestias tienen abrigo, y acogida. Es (a mi parecer), con- » tinúa el buen prelado, vn castro, ó sitio fuerte, que ay muchos en Galicia, los quales hacian los christianos para » recogerse en ellos, con sus mugeres, y hijos, ropa, y (*sic*) defenderse el tiempo que moros, y corsarios corrian la » tierra, y aqui con solas piedras podrian defenderse de infinitos inimigos, y no podian ser sitiados, ni combatidos, » mas de con hondas, y ballestas, porque ni se podrian subir los ingenios, por los caminos, ni ay madera en los » montes para hacerlos.»

Castellá Ferrer (2) consideró la pasmosa cantidad de *castros* que se ve en Galicia como «grande argumento de » que duró mucho la guerra con los Romanos;» y que «estos (los castros) como no los podia batir el Ariete, eran su » principal fortaleza, y defensa de los gallegos, y dauan mucho que hazer al enemigo, y por esto ay tantos. Lla- » manles, continúa, oy en dia Castros, porque en ellos, y abrigados dellos se fortificauan sus exercitos.»

El P. Sobreira (3) mostró su parecer de que «no todos los castros eran defensorios de caminos; pues he visto » muchos que no guardaban órden lineal ni respeto ó relacion á otro alguno,» y añade que «ciertas observaciones y » la Memoria de un instrumento que trae el maestro Florez, en que se dice como un Conde salió al camino del Ribero » á embargar las caballerias que traian de Gomariz vino para el Rey, me hacen sospechar que si hubo castros ante- » riores á los Romanos y coetáneos á ellos, tambien los hubo posteriores y destinados á guarnecer los caminos de » última construccion ó de último uso para el tráfico.» Verea escribió en su *Historia* (4): «Creo que en ninguna » parte hay monumentos mas clásicos de la religion principal de los celtas que en nuestra Galicia, ó sea de los sitios » que tenian por templos, segun su modo de pensar de que el Universo era el santuario de la divinidad, que el culto » debia darse al aire libre, en lugares incultos y puros... La estendida proporcion de todos ellos (los castros) por toda » la Galicia, casi en la misma de nuestras parroquias, (ó uno como por cada tribu, segun se explica despues): la » figura perfectamente circular de todos: la estension ó cantidad de terreno absolutamente igual en los mismos; y su » localidad en muchísimos dominada inmediatamente de collados, de colinas y montañas, son observaciones que no » dejan la menor duda de que estos y no los bosques eran los templos de los celtas gallegos... Los círculos de los » druidas en Escocia, que son los mismos castros, llamados allí en lengua céltica, Carn; la conformidad de este » nombre con los que nosotros tenemos de; Carnés, Carnota, Carnoedo, y la semejanza de las costumbres de uno y » otro pueblo confirman hasta no mas mi opinion. Así es que todos esos castros deben ser tenidos por templos ó » santuarios del Dios de los gentiles de aquella edad... y es de presumir que el nombre de castros se lo hayan dado » los romanos en sus dedicaciones á los dioses que adoptaban de los pueblos subyugados, como manifiesta la termi- » nacion latina del Endo Castrorum y otras... Tal es en última corroboracion la realidad de que estos círculos que » llamamos castros eran, ó les servian de santuarios, que cuando los galos, dice Banier, se acostumbraron á los usos de » sus vencedores, levantaron por todas partes templos; pero eran casi todos de figura redonda, como puede verse en » la antigüedad explicada de Monfaucon.»

El malogrado Martinez Padin (5), asienta terminantemente que «los castros fueron erigidos por los celtas... la » abundancia con que se los ve revela que era un objeto necesario para todas las familias, tribus ó pueblos... Sobre » algunos de esos monumentos se ven restos que demuestran haber existido árboles en sus cimas... Todas estas » circunstancias declaran que como los túmulus de Bartlow, son célticos esos monumentos, y que fueron erigidos » para plantar y adorar en ellos la encina consagrada al Dios Teut por la religion druídica.» Eso mismo reprodujo el Sr. Montero y Aróstegui en su *Historia del Ferrol*, publicada en 1859 (6). D. Leandro Saralegui y Medina (7)

(1) *Antigvedad de la civdad, y iglesia cathedral de Tuy*, fol. 7.
(2) Lugar, ya citado, de su *Historia de Santiago*.
(3) Carta atrás mencionada.
(4) Pág. 135.
(5) *Historia de Galicia*, pág. 231.
(6) Pág. 17, nota 2.
(7) *Estudios sobre la época céltica en Galicia*, — Ferrol, 1868, — pág. 197.

escribió de «los *barrows* construidos expresamente para la guerra, conocidos en Galicia con el nombre de *castros*, que » respecto á su orígen no podemos ménos de acudir á los celtas.» Y, en fin, nuestro antiguo amigo Murguía ha consignado en el tomo I de su interrumpida *Historia*, al ocuparse particularmente de los *castros* (1), «que con razon se » atribuyen á los celtas... y añade que no es fácil decir si sirvieron á la vez como templos, como atalayas para vigilar » y guardar los sembrados, como habitaciones de los gefes ó *breh*, ó en fin como lugar de refugio en los dias de peligro, » y que hay razones suficientes para asegurar que... sirvieron tambien cuando ménos de templos... ó lugares » sagrados, segun cierto texto de Herodoto (que en rigor no puede aplicarse sino con un tanto de violencia á nuestros » castros)... deja sentado que su destino principal fué el de fortaleza, y concluye con que puede asegurarse que su » verdadero destino quedará envuelto en las tinieblas de los tiempos.»

Al lado de las diversas opiniones formuladas por estos escritores, debemos presentar la nuestra (que consignamos en la *Crónica de la provincia de Lugo)* (2), de «que en una construccion que se reduce simplemente al amontona- » miento de tierras, ya sea en forma cónica á manera de montículo, ó ya constituyendo un sencillo parapeto alre- » dedor del campo, es muy difícil asignar una época con certeza, mientras no se encuentren objetos ó memorias » históricas que ayuden á fijarla; pues es bien sabido que ambos géneros de obras fueron empleados hasta el siglo XII, » las primeras para asentar sobre ellas las rudimentarias fortalezas de aquellos tiempos, y las segundas para fijar la » empalizada á que se encomendaba la defensa del campo.»

Adquiridos hoy varios objetos procedentes de los *castros;* reunidas algunas noticias históricas sobre ellos, é ilustrada un tanto más que entónces la materia con los descubrimientos verificados y con los trabajos publicados en el extranjero, nos hallamos en mejor posicion para poder decir unas cuantas, aunque no muchas, palabras más, sobre la historia y destino de esos numerosos y peregrinos monumentos de Galicia.

VI.

SIGNIFICADO DE LA PALABRA «CASTRUM.»—SU EMPLEO EN LOS DOCUMENTOS DE LA EDAD-MEDIA.

Pudiéramos comenzar á exponer la opinion que hemos llegado á formar acerca de la historia y del primitivo destino de los *castros*, examinando y refutando las de los AA. que acabamos de consignar; pero, tras de que muchas de ellas son poco susceptibles de séria refutacion y tienen harto liviano fundamento, parécenos que serán suficientemente contestadas con la mera exposicion del juicio que hemos formado de tales monumentos y de los fundamentos en que se apoyan.

Examinando, ante todo, el significado y sentido propio de su nombre, la palabra latina *castrum*, vése que equivale á la de castillo, fuerte, fortaleza, alcázar, ciudadela, y, segun Plauto, á la del real, ó sitio donde está acampado el ejército. Pero los AA. del *Nuevo Diccionario latino-español etimológico*, publicado en Leipzig en 1867, dan la palabra *castrum*, tanto en el singular como en el plural *castra*, por de la familia del vocablo *casa*, cuya etimología, que consideran incierta, ponen, tomándola de Perot, de *caso, cado caer, quod casæ*, dice, *facile cadænt;* y el reputado autor del *Dictionnaire des antiquités romaines et grecques*, Anthony Rich, considera á *castrum* como aumentativo de *casa:* palabra que, segun él, en su sentido primitivo indicaba una choza ancha ó sólidamente edificada, y por consiguiente, y de ahí, un fuerte ó una fortaleza. Fuera de esto, la acepcion general comun de esa palabra, en el plural *castra*, designa un campamento ó campo fortificado, cuyo significado fué explicado por San Isidoro en sus *Etimologías* (3), diciendo que el sitio en que permanecen los soldados era dicho *castra*, porque allí se templaba ó privaba la sensualidad *(castra sunt ubi militis steterunt; dicta autem castra, cuasi casta, vel quod illic castraretur libido).* Durante la Edad-media aplicaron los escritores el nombre de *castrum* á las ciudades que no eran de señorío episcopal, y á las

(1) Pág. 524.
(2) Publicada en la *Crónica general de España*, de Ronchi, año 1866.
(3) *Ethim* Lib. IX, cap. III, núm. 37.

sujetas á otra ó de segundo órden, como expresan Du Cange (1) y Maigne d'Arnis (2), y tambien á la casa ó palacio del príncipe. En fin, Cortés y Lopez (3) considera á la voz *briga*, ciudad, como degeneracion de la griega *Pyrgos* ó *Pyrga*, que significa *castrum*.

Esta palabra, *castrum*, aparece usada ya, para denominar los que todavía se llaman *castros* en Galicia, en los más antiguos de los documentos que se conservan y datan de los tiempos muy inmediatos á la conquista de los Sarracenos. En la fundacion que en 745 hicieron Aloyto y otros siervos y familiares del obispo de Lugo Odoario (despues que regresaron de Africa á donde ellos con su señor se refugiaron), de la villa é iglesia de Marco, en el territorio de Flamoso, se señaló por uno de los términos de ella el Castro de Recemiro (4)—*sunt vero ipsi termini per termino de Castro Recemiri;*—y en el *testamentum* que dos años despues otorgó el mismo obispo Odoario, aparece el de Sante entre los marcados á la iglesia de Santa Eulalia de Rivacare (5) —*per termino de Castro Sancti.*—Tres veces aparece el nombre de *castro*, aunque no se refiere á otros tantos, en los límites de los *diestros* señalados á la iglesia de Santiago de Avezano, el dia de su dedicacion, en 757 (6),—*de portu Agarii per Carrale antiguo, qui jacet per mediam villam de Marcelle, et perget juxta illo Castro, usque feret in via antigua, quæ discurrit de civitate pro ad illo Castro de Bagasius: postea venit ad illa vereda, quæ venit de Rovera pro ad villam de Castro.* Y dos castros fueron los donados con otras propiedades por el rey D. Silo, en 775, al otorgar su consentimiento para que se fundase el monasterio de *Esperotano* en la orilla gallega del Eo (7); y otros dos los que figuran en los límites que poco tiempo despues se señalaron al monasterio de San Vicente de Monforte (8), *illa semita antiqua quæ venit de Castro Sancto... et per Castro de Arias.*

Descender á enumerar todos los castros que en los documentos de los siglos siguientes aparecen mencionados, tras de ser tarea dilatadísima, poco tendria de provechosa ni de amena, porque ninguna utilidad reportaria el citar aquí numerosas menciones de nombres propios, para averiguar con fijeza hasta dónde puede remontarse la antigüedad y cuál fué el destino verdadero de los *castros*.

Que es grande la de algunos, lo revelan los característicos objetos encontrados en ellos; y dato estimabilísimo sería para apreciar la de todos en general, si mereciese toda la aparente importancia de que le reviste la lejana fecha que en él figura, el contenido del apócrifo concilio lucense (9), en las siguientes palabras, trascritas de la carta del rey suevo Theodomiro: *Unicuique civitate suam tribuimus diffinitionem, seu portionem ac per villarum cacuminaque montium seu antiquorum castrorum, vel archarum confinia eis terminos ingessimus:* calificándose ya de antiguos á los *castros* en el siglo VI; lo que, por lo ménos, acreditaria su existencia durante la dominacion romana. Pero la verdadera y grande importancia de tal noticia estriba en la suerte de sinonimia que se establece entre los *càstros* y las *arcas* (10).

Deben agregarse á las noticias referentes á este punto todas las relativas á los *agires* ó *aggires* que aparecen en los documentos; como las contenidas en aquel en que se consignaron los límites señalados á Dumio de Portugal, en 921, donde, entre otros, está citado el *agirem firmissimum qui dividet inter Dumio, et Villa de Frozos* (11).

Agger, segun Rich, en su citado *Diccionario de antigüedades*, era el atrincheramiento ó parapeto artificial con que los romanos rodeaban su campo ó las posiciones que se proponian ocupar un cierto tiempo durante la guerra. Se reducia ordinariamente á un sencillo parapeto ó grosera muralla de tierra, sobremontada de empalizadas *(vallum)*, y protegida exteriormente por foso *(fossa)*, cuya excavacion resultaba de la extraccion de tierra que se hacía todo á lo largo del terreno para formar el *agger*.

(1) *Glossarium ad scriptores mediæ et infimæ latinitatis.*
(2) *Lexicon manuale ad scriptores mediæ et infimæ latinitatis.*
(3) *Diccionario de la España antigua*, tomo II, páginas 61, 63 y 89.
(4) *España Sagrada*, XL-353.
(5) Idem id., 357.
(6) Idem id., 362.
(7) Idem, XVIII. Apénd.
(8) *Coronica de la Orden de San Benito*, por el P. Yepes, tomo IV, fol. 448 vuelto.
(9) *España Sagrada*, XLI. Lo que en el texto copiamos, lo insertó Du Cange en el art. *arca* de su *Glossarium*, tomándolo de las notas de Bivar al pseudo-cronicon de Máximo.
(10) Con la sinonimia que aquí se establece, resulta íntimamente relacionada la establecida tambien entre las *arcas* y los *aggeves*, de que tratamos, citando algunos curiosos textos, en nuestras *Antigüedades*, pág. 61.
(11) *España Sagrada*, XVIII. Apénd.

Así, pues, en consonancia con la significacion de la palabra y en armonía con lo que en su lugar decimos referente á los *aggeres*, deben mirarse como obras defensivas de fortificacion, por más que se encuentre establecida aquella cierta sinonimia entre *arcas* y *aggeres*, que á su vez robustece grandemente la opinion que sobre el verdadero significado de los *castros* hemos formulado (1).

VII.

LOS «CASTROS» CONSIDERADOS COMO PUNTOS FORTIFICADOS.

Negaron algunos de los AA. arriba citados que, de ser los *castros* fortalezas, hubieran sido construidos por los romanos; apoyándose en que éstos hacian sus fuertes de planta cuadrilonga y no redonda como la tienen los *castros*, al paso que en el gran número en que se encuentran esparramados por el país, hallaron gran dificultad para considerarlos como fortalezas, por ser inconcebible el objeto que pudiera tener tamaña aglomeracion de puntos fortificados: á lo que agregó Verea (2), para sacar en conclusion que los *castros* no deben mirarse como fortalezas de ningun pueblo ni de ningunas gentes, que la extension de todos ellos es igual (hecho algo distante de la verdad), y que su posicion, dominada por lo comun de más elevadas y muy cercanas montañas, resulta ser poco acomodada para la defensa (en lo que tampoco se mostró muy conforme con la realidad).

Pero como son evidentes las señales de fortificacion que los *castros* ofrecen, los mismos AA. que sostuvieron que no podia considerárseles como fortalezas, se vieron en la necesidad de recurrir á la especie de que en tiempos muy posteriores á su fundacion y construccion fueran utilizados como puntos fortificados: con lo cual cae desde luego por su propio peso el argumento de que la posicion de los *castros* no es adecuada para la defensa, y, á mayor abundamiento, si, como ya resulta incuestionable, para ella fueron aprovechados en tiempos relativamente modernos, averiguado queda que para ella sirven y que para ella pudieron muy bien haber sido construidos.

Fuera de esto, relegando á la calidad de accesorio lo que es integrante y esencialísimo, consideraron como suplemento la parte de fortificacion encontrada en los *castros;* cuando los parapetos y los fosos, y los primeros en particular, son el elemento característico, particular y propio, y el principal componente de ellos. En cuyo caso, considerando las obras de fortificacion como adicionadas, poco ó nada en rigor quedaria del *castro*.

Los que han pretendido ver en ellos templos, santuarios ó lugares sagrados, no han hallado obstáculo para asentar su opinion en los fosos que rodean los *castros*, admitiéndolos como no extraños á tal género de construcciones. Y á esas personas que han defendido semejante opinion y han convertido á los *castros* en parajes consagrados á la religion, bien pudiera oponérseles el mismo argumento de su multiplicidad, que ellos emplean para contradecir el que sean mirados como fortificaciones, y preguntarles por los restos de aquellas numerosas poblaciones, cuya existencia arguye la de tan abundantes templos.

Muchas y muy curiosas noticias pueden, por otra parte, darse sobre el uso de los *castros*, como lugares fuertes, que han hecho los gallegos en todos los tiempos antiguos, y muy especialmente en la Edad-media: con lo que, si no ya desde el momento de su construccion, desde época muy lejana resulta comprobado el uso de los *castros* como fortalezas. Por un gran *castro* debe tomarse, ante todo, el Monte Medulio, en que los gallegos se refugiaron para oponer el último baluarte al irresistible empuje de las legiones romanas. Fortificados en los castillos y lugares altos, se dice (3), con referencia á Idacio, que sufrieron las correrías y robos que los suevos hicieron por el interior de Galicia,

---

(1) Véase lo dicho en la penúltima nota.

(2) Paraje citado de su *Historia de Galicia*.

(3) Argote de Molina. Tomo I, pág. 307. Refiérese, seguramente, á los *castros* el culto que se tributaba al dios Endovélico, con el título de *Endo castrorum;* del que dá testimonio la inscripcion encontrada en el Monte, ó sierra, de Geves, publicada por Masdeu (*His. crít. de España*, t. v, pág. 50).

Posible es, asimismo, que se refiriesen á los *castros* los *libri castrorum* que, con otros varios, donaron dos señoras al monasterio de San Salvador de Chantada en 1073; segun consta de escritura que publicó el P. Yepes en los apéndices al tomo VI de su muy conocida y monumental *Coronica*, de los que dimos noticia en nuestra Memoria titulada: *Los códices de las iglesias de Galicia en la Edad-media.*

hácia 430, despues de alejados los vándalos. Y en tales puntos debieron apoyar la resistencia que hicieron tres siglos despues á las falanges ismaelíticas.

Aquel ingrato y traidor Mahamut que se reveló contra su protector Alfonso II, fué derrotado por este rey en 832, en el *castro* de Santa Cristina, donde el fementido moro se atrincherara (1). Bermudo II mandó en 998 derribar ó deshacer los *castros* fabricados por los rebeldes; y á la vez, por el mismo privilegio, entendiendo el rey que los condes trataban de volver á rebelarse, mandó al obispo de Lugo que reedificase de nuevo el *castro* ó castillo de Aguilar—*in ipso alme maceria muri castellum iterum rehedificare* (2). Tambien su nieto, Bermudo III, en un privilegio de 1032, dispuso que el *castro* de Lapio (que parece ser el mismo castillo de Aguilar), que su abuelo mandara edificar, fuese entregado á la gente de Santa María de Lugo—*tunc vero mandavit Castro de Lapio, qui fuerat fabricato, inducere in Lucense Sanctæ Mariæ et super ejus plebem vel familiam,*—por la cual le tuvo como comprendido en el condado de Flamoso, el conde Beremundo Vegilaz. Cuyo castro fué despues tomado á viva fuerza, quemado y asolado, cuando en tiempo del mismo Bermudo III se rebeló el conde Rodrigo Rumaniz, sobrino de Suario Gundemariz, en connivencia con los vascones de Galicia, quienes desde ese castro—*ipsa penna*—salian á cometer toda suerte de atropellos; y fué en seguida donado por el rey á Santa María de Lugo para que la sirviese de defensa,—*modo verq placuit mihi per ipsam pennam jam dictam', ut in honorem Sanctæ Mariæ facere scripturam testamenti ad ipsum locum Sanctum de ipse Alpe vocitato Lapio per suo termino in omnique giro quomodo dividet per... ut sit semper locus ipse in defensionem plebi ejus post partem Ecclesiæ Sanctæ* (3).

En la *Historia Compostelana* (4), en la *Crónica de Alfonso VII* y en muchísimos documentos coetáneos de estos escritos, se hacen frecuentísimas menciones de los *castros*, en la acepcion casi exclusiva de fortalezas y como sinónimos de *castillos*, usando indiferentemente la palabra *castrum*, la de *castellum* ó la de *oppidum*, del mismo modo que en el *Cronicon Complutense* (5), se mencionan varios *castros* en Aragon, y se cita á Alarcos en 1212, y á Martos en 1234, *cum circunstantibus castris.*

Del mismo siglo XIII hay una muy curiosa noticia referente al *castro* de La Guardia que hemos citado, visitado y reconocido. Se contiene en un capítulo de muy graves cargos formulados por el abad y monjes cistercienses de Meyra contra el obispo de Mondoñedo D. Martin, que murió en 1250 (á los dos años de haber renunciado la mitra), donde se lee: *It conquirimus de dicto episcopo, quod post talem concordiam uenit ad hereditatem de Goymundi quæ est nostræ possesio à fundatione monasterii, et post promissione qua nobis fecerat quod ibi aliter non excoleret vel edificaret, pro qua re etiam sub tali confidentia dederam ei uillarem de carelo, omnibus istis contemptis edificauit*

---

(1) *España Sagrada*, XL, 369.
(2) Idem id.
(3) De estos documentos volveremos á ocuparnos más adelante, citando, entónces, dónde se encuentran.
(4) Hé aquí una lista de los Castros que se citan en la *Hist. Comp.*:
Castrum vel Castellum Honesti (páginas 73, 132, 185, 305, 330, 348, 350, 372, 393, 555).
Castrum Bitd (97).
Castrum Minei, á 4 leguas de Orense, (99).
Castellum id. (126, 156, 364).
Castrum Sci Joannis de Pena Cornaria (109, 443, 476).
Castellum id. (217).
Castrum Luparie, entre Santiago é Iria, (109, 131, 215, 382, 443).
Castellum id. (131, 210).
Castrum de Malladas, Pistomarcos, (125).
Castellum Sci Pelagii de Luto (132).
Castellum Dararum (132).
Castrum id. (136).
Santa María de Castro, Bisaneos, (175).
Castro fracto y San Antonino de Castro (185).
Castrum Sci Jeorgii (200, 260).
Castellum Ferrarie (210).
Castrum Suberosum (216).
Castrum Laniosum (327).
Castellum Ciram (329, 435).
Castellum de Lanzada (329, 349).
Castellum de Oteres, Valcarcel, (331, 334).
Castellum Pharum (350, 440, 506,.
Turrem Taberioli (444).
Castrum Spelunca (506).
(5) *España Sagrada*, XIII, 321.

ibi torrim (sic) et carcerem et castrum nobis iniutis et contradicentibus et apellantibus et fideiussorem præssentantibus ad totum directum quod locum habemus monasterio nostro confirmatum per privilegium Alexandri pape quod est tale. Además, en la sentencia arbitral que en ese mismo asunto pronunció el obispo de Lugo, en 1249, dispuso y acordó que el tal *castro*, sobre el cual versaba principalmente la contienda, y en medio del cual se puso uno de los mojones divisorios de las propiedades del Monasterio y de la iglesia mindoniense, le tuviesen y le poseyesen en comun ambas partes, sin que ninguna de ellas en ningun tiempo edificase ni fabricase edificio en él, — *de Castro vero predicto sic ordenamus quod habeatur et possideatur ab vtraque parte pro diuiso ita tamem quod neutra partium aliquo tempore in predicto castro aliquid edificet vel laboret:*—determinacion que debió tomar el obispo compromisario en vista de las fechorías que desde aquel *castro* y á su amparo se cometieran, segun manifestaran los monjes detalladamente en sus quejas (1).

Continuóse usando la palabra *castrum* durante todo el resto de la Edad-media como equivalente á castillo; y prosiguióse asimismo en utilizar los antiguos *castros* como parajes fortificados en las frecuentes y graves revueltas de aquellos tumultuosos tiempos. En cierto monitorio, expedido en 1450 desde Roma, por el obispo de Espoleto, como delegado de Nicolao V, contra los usurpadores, entónces tan numerosos como potentes, de los bienes propios de la mitra mindoniense y de los deanatos de Toledo y Sevilla, que todos tres cargos poseia D. Alfonso de Segura, camarero que fué del cardenal Carrillo, se citan *castra*, *fortalina*, *opida*, y despues *villas*, *terminos*, *prata*, etc., como los puntos y lugares usurpados. Y Vasco da Ponte, ó d'Aponte como muchos han escrito, en su curiosa *Relacion de algunas casas y solares del reyno de Galicia* (2), donde con inestimable ingenuidad relata muchos de los sucesos de que fué teatro Galicia en la segunda mitad del siglo XV, dá noticia de varios *castros* de los que entónces se utilizaron, y refiere que Ruy Sanchez de Moscoso, habiendo pasado junto á la cerca de Santiago, con todos sus escuderos y hasta 700 peones, sin pedir tregua, se vió obligado á meterse en el *castro* de Angrois, cercano á aquella ciudad, y allí tuvo que echar en la *boca del castro* dos bestias muertas para que los caballos se espantasen y no lograsen entrar los enemigos, logrando escaparse de noche por lo más *aspero* ó *brauo* del *castro* que *era muy forte;* y que, en otra ocasion, como D. Juan Pimentel, D. Pedro Alvarez de Sotomayor, Gomez Perez de las Marinas y Fernan Perez de Andrade hubiesen topado con Alonso de Lanzós, jefe de los hermandinos, *arreyquexaronle* en el *castro de Gondea*, tras del cual llegaron los dos últimos con la bandera hasta la *boca del castro* donde murió el alférez.

En fin, por lo que á los *castros* considerados como fortalezas toca, resta añadir que tambien aparecen en los documentos algunas menciones individuales de sus obras defensivas. Así, entre los términos señalados en uno de 1250 (3), al vilar de Viduedo, figura la cerca de un *castro: et ferit in carcaua de castro;* y en los de una villa llamada de *Castro*, de que en 1257 hicieron donacion D. Diego Nuñez y su mujer á la Orden de Santiago, se cita el foso de otro—*per fogium de castro* (4). Y por tales *fosos de castros* deben mirarse, sin mucho riesgo, el *fogium de Algara*, citado entre los linderos de los cotos de Mondoñedo confirmados á su obispo por Doña Urraca en 1117 (5), y los *fossaris* de la villa de Arena con que Alfonso III la donó en 877 al obispo mindoniense (6).

VIII.

LOS «CASTROS» CONSIDERADOS COMO POBLACIONES.

Bajo todos puntos de vista resulta incuestionable que los *castros* son parajes fortificados; y como su considerable número y la misma distribucion en que aparecen por el territorio no permiten creer que sean fortalezas, exclusiva-

(1) Véanse sobre esto los artículos que, con el título de *Rodrigo Gomez*, estamos publicando en la *Revista de la Universidad de Madrid.*

(2) Ha sido publicada por Vicetto en los *Apéndices* á su *Historia de Galicia.*

(3) Cartulario, tantas veces citado, del monasterio de Villanueva de Lorenzana.

(4) Tumbo de la iglesia de Mondoñedo.

(5) *España Sagrada*, XVIII. Apénd.

(6) Se encuentra copia de esta escritura en el *Theatro de la iglesia de Mondoñedo*, que permanece inédito, escrito por el obispo Navarrete y puesto en nombre de su familiar Varona y Gamarra.

mente destinadas á defender poblaciones de que no se encuentra ningun resto, se puede establecer desde luego la conclusion de que eran á la vez fortalezas y poblaciones; esto es: *villares* ó *vicos* fortificados. Pero, en último caso, no debe mirarse como cosa de todo punto inadmisible que en ellos, y en especial en alguno, hubiese habido lugar destinado, ó lo estuviese todo él, á la celebracion de los actos religiosos; así como tampoco puede rechazarse en absoluto el que algunos de ellos fuesen verdaderas necrópolis.

De que los *castros* hayan sido (ó cuando ménos podido ser) poblaciones, vamos á presentar algunos datos que hagan esa opinion tan aceptable, por lo ménos, como la que los tiene únicamente por lugares fuertes ó como templos.

Es el más importante el contenido en la dotacion del Monasterio de Sperotano, que estuvo situado en la orilla gallega del Eo, hecha por D. Silo en 775 (1), en la que aparecen donados *duos castros cum omni prestatione sua;* es decir, con el derecho á percibir los tributos ó utilizarse de los servicios personales de los que en tales castros moraban: al cual presenta nada escaso apoyo el hecho de que Alfonso el Casto, en la gran donacion que hizo á la Iglesia lucense en 841 (2), incluyese un *castro* en territorio de Liciniano, *integrum cum ædificis, et parietibus cunctis.* Y de que los *castros* hubiesen tenido poblacion, hay fehaciente testimonio en un privilegio concedido por Fernando II en 1167 (á IV *id. jan.)*, en que dice le otorgó *in castro mazaumdi... Eo ano quo famosissimus rex d. fe. populavit prædictum castrum* (3).

La existencia de construcciones en los *castros;* la clase de las que hemos encontrado en algunos que, por su aspecto exterior, aparecian como *túmulos* (lo que indujo á Murguía á darlos desde luego por célticos), y la naturaleza misma del nombre *castrum*, choza ó cabaña, en union con las curiosísimas noticias suministradas por la donacion del rey Silo y las otras cartas citadas, constituyen, en nuestra opinion, fundamento suficiente para considerar á los castros de Galicia como verdaderos *ghas* ó *brigas*.

Ahora, de que tales lo fueron ó pudieron serlo desde los tiempos prehistóricos (que para Galicia lo son, ó por tales pueden considerarse, todos los anteriores á la conquista romana) hasta el siglo XI, ó, por lo ménos, de que, ántes de esta fecha, existieron poblaciones colocadas en las alturas y en posiciones especiales, darán claro y fehaciente testimonio los siguientes textos.

Estrabon, en primer lugar (4), dice que los celtas vivian en aldeas ó vicos de corto vecindario, y que los gallegos ó calaicos, habitaban por lo comun en lugares montañosos: y es cosa ya sabida que los celtas, en su estado primitivo, no edificaban verdaderas villas, sino que cada uno establecia donde queria su habitacion, de las cuales cada grupo formaba un *vicus*,—nuestros *castros*,—y varios *vicus* un *pagus*, y por *civitas* se entendia un pueblo entero. Además, el estilo, y el género y la materia, de los objetos hallados dentro de los edificios que hemos descubierto en algunos *castros*, les asignan á esos mismos antiguos tiempos.

Que escogieron en todo tiempo los gallegos para lugares de defensa los mismos parajes ásperos y escabrosos en que tenian sus viviendas, se desprende de haber sido muchos los *castillos* que, segun ha hecho observar Murguía (5), con referencia á Appiano, atacó Decio Junio Bruto, mientras que no se sabe que asediase apenas más de dos ciudades: número muy corto en relacion de tantas fortalezas, y que no permite ver en semejantes castillos sino verdaderos burgos ó centros de poblacion, reducidos sí y de escasa importancia, y limitados, tal vez, á la residencia del *brenh* ó jefe de la tribu; pero provistos de fortificaciones y situados en el centro próximamente del territorio de la tribu.

Viene en apoyo de esta opinion el hecho de que Tito Livio designa con la palabra *castella* los centros de poblacion y los puntos ocupados por los galos, en tiempo de Annibal, en las palabras transcriptas por Charles Chappuis (6)— tomadas del cap. 33 del lib. XXI,— *Iam montani signo dato ex castellis ad stationem solitam conveniebant... castellum inde quod caput ejus regionis erat viculosque circumjectus*, escritas tras de aquellas otras del capítulo anterior en que dice que los habitantes de los Alpes tenian viviendas informes sobre rocas, *testa informia imposita rupibus.* Así es que, con sobrada razon, dice dicho escritor traspirenáico que no puede prescindirse de mirar con interés los lugares que conservan el nombre de *castillo;* los cuales son muchos en Galicia, y hay más de uno en la region por

(1) *España Sagrada*, XVIII. Apénd.
(2) Idem id., XL. Apénd.
(3) *Archivo Histórico Nacional*, documentos procedentes del monasterio de Armenteira.
(4) Libro III.
(5) *Historia de Galicia*, tomo II, pág. 375.
(6) *Etude archeologique et geografique sur la vallée de Barcelonette á l'epoque celtique*, — París, 1862, — pág. 75.

nosotros con prediLeccion explorada (1); todos los cuales ocupan sitios peñascosos y empinados, y tal vez no hayan recibido otro destino que el de servir de mansion á los vigías encargados de trasmitir las señales indispensables en tiempo de guerra, en conformidad con lo expuesto por M. Rochambeau (2), de que tales sitios, ocupados por los vigías, eran llamados en ciertas localidades *les Chateaux*.

De siglos muy posteriores hay noticias irrefragables sobre la existencia anterior de poblaciones, ó de sus vestigios, en muy altas posiciones.

Los que se han mirado como de la antigua ciudad de Tuy, que en tiempo de los godos parece estaba ya en lo bajo, existian en lo alto de la sierra, con muros de media legua en contorno, cuando escribia el obispo é historiador de aquella ciudad D. Prudencio Sandoval (3); de cuya antigua situacion de la ciudad quedó tambien memoria en una escritura del siglo XI, otorgada por el conde D. Ramon y su mujer, citada por el mismo obispo (4), donde se leia: *Et venitur in castrum, et ad montem Aloyæ, ubi fuit civitas antiquitus condita*. En la donacion que en 892 hizo San Rosendo á su monasterio de Celanova, (5) se cita entre los términos *in vertice predicti montis Leporarii villæ quæ nuncupatur foramentanos;* y en los señalados á la villa de Ardani, en 977 (6), se dice: *et quo modo decurrit ad ipsam aquam de fluuio de iuuia et uadit per eam usque ultra monte, et quo modo ascendit ad ipsam civitatem antiquam quæ est in cacumen montis iuuie et quo modo descendit per uale ad forcatas de aluarve et intrat in flumine iam dicto*.

De años poco posteriores existe una apreciabilísima noticia, referente á que, cuando se rebeló el conde Suevo Gundemariz con otros en Galicia, mandó el rey Bermudo II, segun privilegio que ya hemos citado, concedido en 998 á la catedral de Lugo, y copiado en el *Tumbo* de ella (7), que se derribasen todos los *castros* que durante la rebelion *(in superbia)* fueran construidos, y que los hombres habitasen en las llanuras *(et in plano fecimus homines habitaret)* (*sic*), cuyas cláusulas reprodujo el nieto de aquel rey, Bermudo III, en el privilegio tambien ya mencionado (8), que del *Castro de Lapio* otorgó á la misma iglesia lucense en 1032, donde dice que su abuelo *jussit omnes castros, qui fuerant in superbia fabricatos ad terram redigere, et in plano fecit omnes habitare*. Este hecho recuerda los practicados, cual es sabido, por los romanos muy anteriormente; como cuando César instigó á los habitantes del monte Herminio (que algunos dan por situado en Galicia y no en la Lusitania, segun es más corriente opinion), para provocarlos y dar pretexto á la guerra, con el empeño de que desamparando los sitios ásperos bajasen á vivir en las llanuras (9).

Suministran tambien pruebas confirmatorias de haber sido los *castros* las antiguas poblaciones gallegas, las fundaciones y la existencia en ellos de iglesias desde época remota. En 841 la habia en el castro de Santa Cristina, al tiempo en que Alfonso el *Casto* hizo restitucion á la catedral de Lugo de cuanto ella perdiera con motivo de haberse hecho fuerte en dicho *castro* el traidor Mahamut diez años ántes, y fácil es que tambien la hubiera ya cuando tal suceso ocurrió; en 832 existia el monasterio de San Vicente del Pino ó de Monforte, fundado en época desconocida, pero seguramente remota, en el *Castro Dactonio*, y en 952 se encuentra mencion de la iglesia de San Jorge de Lorenzana (10), situada como queda dicho en la *corona* de un *castro*, y cuya iglesia *cum suo castro* donó en 1179 el rey Fernando II al Mtro. Pelayo Eniquiz por su vida, y despues de su muerte á la iglesia de Mondoñedo (11). Bermudo II

---

(1) *El Castelo* se llama al enhiesto pico que se eleva en el costado O. del valle de Oro, sobre las parroquias de Santa Cruz y Alaje; y *castelos* se llaman asimismo, los otros picos que se levantan enfrente de la Recadieira, al otro lado del rio. En el uno y en los otros *castelos*, se encuentran restos de construcciones y tiestos en abundancia.

(2) *Etude sur les origines de la Gaule;* Paris, 1864.

(3) «Encima de la montaña donde estuvo arrimada la ciudad de Tuy, en vn gajo della, que está eminente sobre el valle, estuvo vn gran castillo, que » se llamó Cabeça de Francos, cuyos cimientos há poco que se sacaron para aprouecharse de la piedra. En lo alto desta sierra, que es vna gran legua, de » muy áspero camino de Tuy, está hun sitio no muy llano, cõ una cerca de media legua en contorno, que tendrá de grueso el muro mas de tres varas: tiene » á cierta distancia sus Cubos, ó Rebellines, vense claramente por donde eran las puertas, y entrada, y que todo era fortíssimo. Aquí dicen vbo vna gran » ciudad, y se hallan cimientos de casas, y edificios, y en medio está vna hermita dedicada al martir S. Iulian, no es muy antigo el edificio, pero tiene » piedras de Iaspe preciosas, que se traxeron muchas leguas de aqui, por no auer cantera desta piedra.»
(*Antigvedad dela civdad, y iglesia cathedral de Tvy;* Braga, 1610, fol. 5 vuelto).

(4) Fol. 8.° vuelto.

(5) *Coronica* del P. Yepes, tomo V, 424.

(6) Escritura del *Cartulario* del monasterio de Juvia, núm. 36

(7) Escritura 15.

(8) Le insertó el P. Risco en los Apéndices al tomo XL de la *España Sagrada*.

(9) Así lo dice el P. Florez en el tomo XIII, pág. 64, de la *España Sagrada*.

(10) Cartulario de Villanueva, núm. 9.

(11) Existe copia en la Biblioteca de la Academia de la Historia.

en 998, encargó al obispo Pelayo de Lugo, que fundase una iglesia en el *castro* de Aguiar, cuyo encargo le reprodujo Bermudo III en 1032 (1) al obispo de la misma sede, Pedro, mandándole que en *Castro de Lapio* (que como hemos dicho, es el mismo nombrado ántes de Aguiar), fabricase y consagrase una iglesia *(mandavi a Pontifice Domino Petro... ecclesiam in ipso alpe Rupis fabricare et consecrare)*. Y el famoso primer arzobispo compostelano D. Diego Gelmirez, construyó otra iglesia en el renombrado *castro* ó *castillo Honesto*, hácia 1122 (2). A estas fundaciones de iglesias es fácil que acompañasen las de poblaciones como la de aquella *villa fundata in ipso castro antiquo quæ est inter Sancta Cruce et Sancto Romano*, que la condesa Doña Elvira donó á la iglesia de Lugo, llamándola villa de Retorta (3).

En otros *castros* establecieron ciertos magnates sus moradas habituales ó temporales, como en la famosa *Rocha* los arzobispos de Santiago, á la que llamaba *castro nostro de Rupeforti*, el arzobispo D. Juan Fernadez de Limia (1330 á 1338), segun se lee en cierta apelacion que ante él interpusieron los frailes de Vivero: y, siguiendo este ejemplo, los obispos mindonienses habitaron en diversas épocas en la suntuosa fortaleza, de que todavía se mantienen restos considerables, fabricada en el *Castro* de Oro, y en cuya corona *(coroa do castro)* se reunia el consejo de la villa en el siglo XIV, como consta de las *posturas* que hicieron los vecinos con el obispo en 1318 (4).

Sentado ya que, si no desde su orígen, desde una época muy remota sirvieron los *castros,* al par que de poblaciones, de lugares fortificados, y que eran, en una palabra, otras tantas plazas fuertes, cuyo carácter tenian todas las villas gallegas primitivas; nada repugna el admitir que hubiesen tenido los antiguos gallegos, á semejanza de lo que dice M. H. Martin en su *Historia de la Francia* de los galos, recintos fortificados y campos atrincherados, situados en colinas y en posiciones dominantes, provistos algunos de doble foso, que servian para refugiarse las poblaciones con sus ganados en tiempo de guerra, y áun que pudiesen haber hecho tambien lo que ellos; quienes, con anterioridad al siglo VI ántes de J. C., abandonaron la vida nómada, y sus chozas y sus cavernas, para construirse pequeños *burgos* con cabañas de tierra apisonada, cuyos burgos, desde la aproximacion de los romanos, se hubieron convertido en *oppida* (5).

IX.

ANALOGÍAS QUE OFRECEN LOS CASTROS CON OTROS MONUMENTOS DEL EXTRANJERO.

Si se buscan las analogías que los *castros*, en su forma y disposicion, ofrecen con los monumentos de la misma índole que se encuentran por el extranjero, se encontrarán muchas y muy marcadas. Preséntanlas los puntos estratégicos fortificados, descubiertos y estudiados en Bélgica por M. Nicolás Hauzeur, y por MM. Haunour é Himelette, cuyos puntos se componen de una roqueda, formando como península de escarpada pendiente en sus laderas, que caèn sobre las orillas del valle; ó sea una suerte de promontorio, de muy verticales vertientes, unido por estrecho paso á las estribaciones de las montañas; cuyo paso aparece cortado por profundo foso, y todo el campo rodeado, ó de grandes piedras brutas, constituyendo más bien que un muro una barricada, ó de verdadera espesa muralla de piedra, sin mortero y de tres metros de ancho por otro tanto de alto, cuyas piedras, en situaciones apuradas, las arrancaban de la pared y las empleaban como armas ofensivas. Estas analogías, bien perceptibles, que tales puntos ofrecen con nuestros *castros*, permitirian, á no haber otros datos que lo contradijesen, remontarlos hasta la edad de la piedra bruñida, sin negar que, como estos otros puntos, hubiesen sido ocupados y perfeccionados en las edades siguientes (6).

---

(1) *España Sagrada*, tomo XL, pág. 411.
(2) *Historia Compostelana*, pág. 372.
(3) Escritura núm. 22 del Tumbo de la iglesia de Lugo.
(4) Escritura 19 del Tumbo de Mondoñedo.
(5) Véase el *Etude d'archeologie celtique*, de Baranger, pág. 14.
(6) Así lo ha consignado M. Le Hon, en su conocida y muy citada obra, pág. 143.

A los recintos célticos ó *cromlechs* existentes en Escocia, que están rodeados de un talud de tierra (1), y á los que se encuentran formados igualmente de parapetos de tierra y cascajo, y han sido confundidos muy á menudo con los campos romanos, en Bretaña, en Neuillac y en Bignon (2), seméjanse asimismo nuestros *castros*. Y no ménos á aquellas colinas truncadas, rodeadas de un foso con parapeto, que formaban parte de los *oppida* en que se refugiaban las poblaciones galas á la aproximacion de un enemigo (3); y á los campos ó recintos atrincherados, como el llamado de César, cerca de Cambo, en los Bajos Pirineos, que, segun se asegura, no es otra cosa que un agregado de trabajos defensivos, pertenecientes á una gran estacion ibérica (4); como el de Garin, muy semejante á este, que unos califican de galo-kimri, mientras para otros no son los taludes de que se compone sino consecuencia de un ventisquero (5); ó como el famoso de Chassey, preparado maravillosamente por la naturaleza, que forma parte de un vasto conjunto de fortificaciones, que defendian en aquella region la entrada de la Galia, y se compone de una meseta de setecientos y tantos metros de largo por unos doscientos de ancho, sobre grandes rocas, con dos inmensos atrincheramientos, construidos con grandes cantos ó bloques, cubiertos de tierra y levantados por la mano del hombre á la altura de 14 metros por el exterior y 9,50 por el interior en sus extremidades, provisto de dos pequeños caminos convergentes, para darle acceso, y dos *túmulos* á la distancia de 300 metros; de cuyos trabajos debieron ya echar los cimientos los primeros hombres, calificados de salvajes (6).

Pero, si en consideracion á la similitud que los *castros* de Galicia presentan con esos antiguos monumentos del extranjero debiera asignárseles una época harto alejada, á otra mucho más moderna pueden referirse por los caractéres mismos de su construccion; pues cosa bien sabida es que fué forma muy comun á las fortificaciones hasta del siglo XI, la de un recinto rodeado únicamente de un foso, sencillo ó doble, y de un parapeto levantado con la tierra extraida al vaciar el foso, que se guarnecia de empalizada: forma que nos ofrecen el castillo de Briquessart y el de Vieux-Conches, ambos del siglo XI, citados por M. de Caumont en su *Abecedaire d'archeologie* (7).

Por otra parte, áun cuando el sistema de fortificacion compuesto de sencillos parapetos de tierra autoriza para considerar á los *castros* como construcciones de tiempos relativamente tan modernos como el del siglo XI, los gruesos muros que en ellos aparecen inducen, á su vez, á remontarlos á épocas muy lejanas. Tales gruesos y tosquísimos muros se han descubierto en los citados lugares fortificados de Bélgica, de la edad de la piedra bruñida, uno de los cuales, el de Hastedon, hecho sin cemento, tenia 3 metros de base y otros 3 de altura (8); y alcanzaba hasta 5 ó 10, segun la naturaleza del lugar, con una altura media probable de 4 á 5, y hasta 10 en puntos débiles, el que rodeaba el que fué refugio, galo primero y campamento romano despues, descubierto por M. Castagnez en Mursceint (9), departamento de Lot; cuya muralla, tenida por gala, era semejante á la descrita por César (10), como hemos dicho, y estaba trabada con numerosas vigas. Parecidos, si no idénticos á este, y acusando asimismo la época gala, han descubierto otros muros, M. de Caumont en Landunum y M. Bulliot en Mont Beuvray (11); y otro semejante, de 3 metros de grueso y altura casi igual, formado de piedras brutas, amontonadas, sin mortero ni cemento, tenia la antigua poblacion *(bourgade)* ó *campo atrincherado*, convertido más tarde en *oppidum*, y que remonta quizá á los tiempos neolíticos, llamado Mus, en el canton de Faune, en las bajas *Cévénnes* (12), de que habla M. Adrien Jean Jean en su *Memoria* sobre las cavernas de dicha localidad, publicada el año de 1871.

Tales espesos muros tambien se veian, y parece que áun hoy todavía se ven, en el famoso *Castro Lupario de Francos* ó *de San Antonino*, situado en la corona de un alto cerro, en la mitad del camino de Padron á Santiago, y del cual se ha dicho que era la vivienda de aquella renombrada reina Lupa, que papel muy principal representa en la leyenda de la traslacion de Santiago; en cuyo concepto escribió de aquel *castro* D. Mauro Castellá Ferrer (13), que

(1) M. Jorand se ocupó ya de estos recintos en una carta dirigida al conde L. de S., que se insertó en les *Melanges d'Archeologie*, pág. 282.
(2) Batissier, *Histoire de l'art monumental*, pág. 325.
(3) Idem id, 330.
(4) Véase la Revista *Materiaux pour l'histoire de l'homme*, tomo V, pág. 551.
(5) Idem id., 502.
(6) Idem id., 396.
(7) Parte de arquitectura civil y militar.
(8) Le Hon, *L'Homme fossile*, 143.
(9) *De bello gallico*, VII, 23.
(10) *Materiaux*, tomo IV, pág. 169.
(11) *Materiaux*, tomo IV, pág. 329.
(12) Idem, tomo VIII, pág. 315.
(13) *Historia del Apóstol Santiago*, fol. 129 vuelto.

«residia Lupa en vn Castillo, y Fortaleza suya, rodeado de gruesa muralla, que aun tiene doze pies de ancho en » algunas partes, dentro de la cual ay tanta capacidad, que cabe vn esquadron de quatro mil hombres, y mas: aun » ay oy dia grandes pedaços della, en partes tiene altor de una pica...» y añade que «tenia el castillo en medio desta » plaça, cuyos cimientos se ven aora y desde la entrada de la primera muralla se yua a el por vna calle estrecha de » ocho pies de ancho hecha de vno, y otro lado con gruesa muralla.»

Poco ménos gruesos muros rodeaban la antigua Tuy, y es fácil que así lo fueran los que Bermudo II, en 998, mandó se hiciesen en el *castro* ó castillo de Aguiar, por aquellas palabras del arriba citado privilegio: *ipso alpe maceria muri castellum iterum rehedificare,* y los de las obras hechas en el famoso *castro* ó castillo Honesto, de que nos habla la *Historia Compostelana*.

X.

NOTICIAS HISTÓRICAS SOBRE LAS PRIMITIVAS VIVIENDAS. — DESCUBRIMIENTOS VERIFICADOS EN EL EXTRANJERO.

Por lo que toca á las más antiguas viviendas, poetas, geógrafos é historiadores nos han dejado numerosas noticias sobre el género de las que fabricaban los pueblos primitivos, que, segun tales datos, ofrecian una marcada analogía con las descubiertas en los *castros* de Zoñan, Villamar, Riotorto, etc. Unos y otros convienen en que cuando el hombre abandonó los abrigos naturales en que primero se refugió, vació cuevas, fabricó cabañas semi-subterráneas y construyó chozas de tierra apisonada, como los nidos de las golondrinas, que han sido llamadas por Tácito y Virgilio: *specus subterraneus, specus defossi, humiles casæ, lutæ domus,* y sobre las cuales dijo Vitrubio (1): *Nonnulli de luto et virgultis fecere loca Hirundinum nidos imituntes*. Por este sistema fabricadas, el mismo de los tapiales de hoy, eran, segun Plinio (2), las casas de los antiguos españoles; pero no puede admitirse que el clima tan húmedo de Galicia haya permitido allí en ningun tiempo la generalizacion de tal linaje de construcciones.

Más admisible es que (á semejanza de lo que refieren Estrabon (3), César (4) y Posidonio, y M. Martin en su *Historia de la Francia*, dice que practicaban los galos), que los antiguos gallegos hubiesen empleado para cubrir sus viviendas palos, cañas, zarzos, ramaje y bálago con tierra encima; y está léjos de ser repugnante que anteriormente las hubiesen cubierto (como se asegura que hacian los galos del Mediodía) con piedras planas y anchas embetunadas con arcilla; procedimiento que por su ineficacia para preservar de las lluvias obligó á que le abandonasen (5). Tanto de uno como del otro sistema se mantienen restos, y áun persevera el uso en el país, y á ese más primitivo pueden corresponder las *arcas* de que hemos hablado, y que, por lo que del contexto de ciertos documentos se desprende, debian existir en muchos *castros* y fabricarse todavía en tiempos harto recientes, para servir de habitaciones (6).

Mayores analogías presentan y más viva luz derraman sobre los restos de edificios encontrados en los *castros* gallegos, los descubrimientos de este género de antiguas construcciones, verificados en el extranjero.

Uno de estos descubrimientos (7) es el que ha hecho M. Devals, en el distrito de Montauban, de algunas chozas redondas, enterradas en el suelo cerca de dos metros, con un banco de tierra todo al rededor, las cuales se remontan al período galo; y otro (8) el de los restos de habitaciones de antiguos pueblos, de que dió cuenta M. J. Ollier de Marichard, en el Congreso científico celebrado en Montpellier, en 1868; considerando como tales, por ciertos indicios, á pequeños espacios cuadrados rodeados de murallas formadas solamente de tres ó cuatro hiladas de piedra,

---

(1) Lib. II, cap. I.
(2) Lib. XXXV, cap. XIV.
(3) Lib. IV.
(4) *De bello gallico*, lib. V, cap. XLIII.
(5) Rochambeau, *Etude sur les origines de la Gaule*, 1864, pág. 25.
(6) Sobre este interesante punto nos hemos extendido bastante, copiando párrafos de muy curiosos documentos, no solamente en nuestras *Antigüedades* (cap. III, párrafo VI), sino en las *cartas prehistóricas* que dirigimos á nuestro antiguo amigo D. Gregorio Cruzada Villa-amil, y vieron la luz en el último tomo publicado de *El Arte en España*.
(7) De él se hallará noticia en la tantas veces citada Revista, *Materiaux pour l'histoire de l'homme*, tomo IV, pág. 100.
(8) Idem id., pág. 34.

conocidos en el país (el Vallon ó el Vivarais) con el nombre de *carradours;* cuyos edificios se encuentran reunidos, en muy considerable número, en determinados puntos y á la inmediacion de ciertas antiguas sepulturas.

Más numerosos puntos de contacto áun, con las habitaciones nuestras, ofrecen las que aparecen dispuestas en dos filas y construidas de paredes secas de un metro de ancho y dos de alto, cerrando un espacio de tres á cuatro metros por cinco ó seis, en el *semi-oppidum* de Montelimart, situado en la cima de un monte cónico, en el que se alojaban los soldados con sus familias, y desde donde protegian las poblaciones situadas en la llanura, al principiar la ocupacion de la Galia por los romanos; ó tal vez en donde se refugiaban todos los habitantes de la comarca al aproximarse el peligro de una invasion extranjera (1). No son ménos los que presentan con nuestras prehistóricas ó célticas viviendas, las ocho cabañas ó chozas elípticas, que constituyen un verdadero lugarejo troglodita, rodeado de pequeño foso, descubierto por A. Barranger (2) en el lugar de *la Croix Blanche*, de *Villeneuve-le-Roi:* cuyas chozas están excavadas á tres metros de profundidad: tienen un banco de la misma tierra natural dejado al rededor y el hogar en el centro: miden las unas de tres á cuatro metros de largo, y algunas hasta veinte, por 1,60 de ancho y 1,80 de alto, y otras algo más: se comunican parte de ellas entre sí; y están acompañadas de un horno con su cenizal comun á todas. Y no lo son tampoco las que ofrecen las habitaciones encontradas allí cerca, en la *Fontaine du Cenely*, por este mismo arqueólogo, formando una aldea situada en un cerrillo: las cuales presentan hechura circular, de 250 metros de diámetro, y están enterradas, uno; provistas del hogar en el centro; rodeadas de paredes de tierra, y acompañadas de hornos, tambien de tierra y de mampostería, de 0,15 de espesor y 0,70 por 0,50 de cavidad, con 0,60 de alto, bajo uno, de tierra vegetal.

Hace algunos años que se comenzaron á estudiar en Alemania ciertas antiguas estaciones que en los diplomas de lejanos tiempos se designaban con el nombre de Burgweller (circunvalaciones); las cuales se componen de montículos muy semejantes al de Montale, y se habian tomado en un principio por fortalezas antiguas; pero últimamente se conoció que no eran sino habitaciones primitivas, á consecuencia de haberse observado que se encontraban reunidos en ellas abundantes restos propios de viviendas; entre los cuales, los objetos de bronce eran poco numerosos, por consecuencia de la naturaleza química del suelo, y mucho mayor el número de los de hierro. Cuyas habitaciones, en opinion de M. Wirchow, que se ocupó de ellas en el Congreso celebrado en la ciudad de Bolonia, sesion del 4 de Octubre, pueden pertenecer á una raza relativamente nueva; bien que prehistórica para la Alemania, pues que de esta parte de la Europa no hay sino noticias muy vagas y dudosas hasta el siglo x de la era cristiana (3).

XI.

EXÁMEN COMPARATIVO DE LAS CONSTRUCCIONES QUE HEMOS DESCUBIERTO CON LAS ENCONTRADAS EN EL EXTRANJERO.—LOS EDIFICIOS DESCUBIERTOS EN LOS «CASTROS» ERAN VIVIENDAS.—PRUEBAS DE QUE LOS CASTROS HAN ESTADO HABITADOS EN ÉPOCA MUY LEJANA.

La disposicion que presentan los edificios encontrados en Zoñan, Riotorto y Villamar, excluye toda idea de que pudieran haber sido fabricados con destino funerario; pues que de ser sepulcros, de cualquier género *(sepulcra familiaria* ó *sepulcra communia)*, tuviéranla muy distinta. Pudieron, sí, haber sido habitaciones, convertidas (como se dice de las de Salletre) en sepulcros de sus respectivos dueños, derribándolas sobre el cadáver en ellas depuesto (4): de lo cual pudieran tomarse por indicio los huesos encontrados en ciertos *castros*, como los de Marzan y Riotorto.

Con mucho ménos motivo aún podrian reducirse á hypocaustos ó salas de baños, como Barranger llegó á sospechar que lo fuesen, de las termas de una ciudad gala, los hornos que él descubrió en la *Fontaine de Celeny*.

---

(1) Rochambeau, *Etude* 27.
(2) *Etude d'archeologie celtique gallo romaine et franque;* París, 1864.
(3) *Materiaux*, VIII, 102.
(4) De esta costumbre habla el popular escritor M. Figuier (pág. 179).

Por el contrario, su misma disposicion y el sistema de agrupamiento en que se encuentran, y hasta el número (de unos ocho) en que aparecen reunidos, agregado á la forma que afectan y á la clase de objetos que contenian (los mismos hallados por Barranger en las mencionadas habitaciones célticas, reducidos á utensilios de piedra, restos de vasijas, piedras de honda, y, en particular, numerosos molinos, todo revuelto con tierra vegetal negra mezclada con carbon), los denuncian como puntos habitados: en armonía con el significado del nombre dado á tales parajes, con los datos históricos que sobre ellos se poseen, y con las analogías que ofrecen muchas antigüedades similares descubiertas en el extranjero.

Al mismo tiempo, es muy probable que los llamados hornos no fuesen, segun opinion que despues este mismo arqueólogo formó, otra cosa que las cocinas, en conformidad con lo escrito por Diodoro de Sicilia (1), de «que cerca »del lugar donde comen los galos hay hornos llenos de fuego que contienen calderas ó asadores cargados de grandes »trozos de carne.» Este, pues, y no otro debió ser el destino de las construcciones curvas de Zoñan, Villamar, Riotorto y la Recadieira; lo que resulta confirmado por la existencia de *lareiras*, ó piedras de hogar, en una de las de Zoñan y en algunas otras de aquellos sitios. (Véase la lámina.) Y de la circunstancia de que en el último de tales parajes abundaban más las construcciones curvas que las paralelográmicas, pudiera colegirse que las habitaciones propiamente dichas, fueron en ocasiones construidas de madera ó zarzos, no pasando de sencillas chozas de efímera vida, mientras que los hornos ú hogares, fabricados todos sólida y permanentemente, han podido resistir la accion destructora de los siglos.

Otra particularidad es no ménos digna de tenerse en cuenta: la de que las tales habitaciones carecian totalmente de vano alguno, cerrándolas por completo la pared en todo su circuito, y por consiguiente, únicamente pasando por encima de ella podia penetrarse en el interior. Esto se explica, ó por haber estado las habitaciones enterradas en toda la altura que alcanzan las paredes, como lo estaban las chozas en que habitó el hombre del tiempo reno en Solutré, segun M. Adrien Arcelin, ó porque se hubiesen dejado las puertas muy en alto, como medio de seguridad contra los animales dañinos, ó de preservacion contra las aguas llovedizas, que se convierten en torrenciales con tanta frecuencia en el país; á cuyo mismo objeto tal vez se debió la construccion de las paredes dobles en algunas viviendas. En cualquiera de estos casos, es presumible que sobre las paredes (cuya altura nunca fué mayor que la que tienen, como se demuestra por su remate en una superficie lisa horizontal), se alzaba una elevada techumbre de bálago ó ramaje, sobre la cual, quizá, se echaria una espesa capa de tierra, quedando por tanto la vivienda convertida en un verdadero subterráneo artificial, con el aspecto propio de un *túmulo* ó *mámoa:* forma que conserva, aunque ménos acusada, despues del derrumbamiento intencional ó fortuito, y á la que tal vez debieron la denominacion de *mámoas* ó *modorras*, que ya se daba en el siglo XI á las de Villamar y se dá hoy á las de *Monte d'arca* y Corbelle.

Además, en las gruesas murallas de tres á cuatro metros de anchura, construidas, cual se observa en Zoñan, con la cara hácia el interior, las piedras grandes por este lado y las pequeñas por el otro, pudo haber, segun se sospecha, un género de reducidas habitaciones análogas á las casas-matas de los modernos castillos. Cuyas gruesas paredes de menuda mampostería, circuyendo la *corona* del castro, las hemos tambien encontrado en el castro de Villacesar del Valle de Oro, en los de Villamor, Monte d'arca, Riotorto, Seselle, La Guardia, Vian, Castro mayor y Candia, y es muy probable, segun las noticias adquiridas, su existencia en San Acisclo, Lindin y Villamar. Tambien, como hemos dicho, se encuentran, pero ofreciendo muy diversos caractéres, en Corbelle, Marquide y la Recadieira.

Uniendo á todo esto la tradicion de que en Lindin hubo, fuera de las murallas, viviendas, iglesias y castillos; el hallazgo del llamado horno al pié del castro de Recaré, en el llano; el de la construccion con el mismo nombre designado en Rubeira, en la falda del *Coto da croa* de Zoñan; y la existencia de motas fuera de la *croa* de muchos *castros*, puede asentarse que las habitaciones no estaban todas encerradas dentro de su circuito propiamente dicho, ó sea la *croa* (espacio que quizás estaba reservado para el jefe de la tribu), sino que se extendian por la falda del teso y, á su sombra, por el llano. Esta especie aparece confirmada, hasta cierto punto, por encontrarse en algunos *castros* la iglesia, no dentro de la *croa*, sino fuera de ella, y áun en la falda del monte sobre que se destaca el *castro:* como está la de Lagoa del Valle de Oro, cercana á las ya mencionadas excavaciones practicadas en la peña, que pudieron ser viviendas. La existencia de las iglesias parroquiales dentro de la misma *croa* del castro, como las del Castro de Oro

(1) *Biblioteca Histórica*, lib. V, cap. XXVIII.

(cuya advocacion de San Salvador es por sí sola garantía de gran antigüedad), la cercana de San Julian de Recaré, la de San Jorge de Lorenzana, mencionada en 952, y la histórica de Bretoña; la de otras arrimadas al mismo parapeto, como las de Bazar, Villapene y la que lleva el gráfico nombre de Castro mayor; la de algunas otras cercanas á él, cual la citada de Lagoa, la de Santa María Mayor y la de La Guardia; ó bien las de otras colocadas al pié del *castro*, como lo están las de Villaronte, San Acisclo, Budian, Bacoy, Masma, Villamor, Argomoso, San Adriano de Lorenzana, San Justo de Cavarcos, Meilan y Vian; todo esto constituye prueba irrecusable de datar de muy antiguo la poblacion de los *castros*. Y no la suministra menor el haber quedado ocultas más ó ménos completamente las antiguas obras defensivas de los de Budian, Figueiras, Masma, Recadieira, Meilan, Pastoriza y Castro mayor, con las aldeas en ellas fabricadas, y que constituyen quizá importante tradicion, no interrumpida, del primitivo *burgo;* y el que aquellas de las más viejas, y de las más históricas y de más oscuro orígen de las ciudades gallegas, conserven tal nombre en calles como en Ferrol y Santiago, en plazas como en Betanzos, ó en un barrio entero como en Mondoñedo: calles, plaza y barrio que están en situaciones muy adecuadas para haber sido un dia burgos fortificados, á cuyo amparo se construyeron despues esas poblaciones, como se construyeron, tambien al mismo abrigo, las villas de Monforte de Lemus, de Villalba, de Villanueva y de la histórica del Castro de Oro, todas ellas guarecidas bajo imponentes fortalezas ó bajo parajes elevados que conservan el nombre de *castro*.

XII.

LAS «MÁMOAS» Ó «MODORRAS».—SU SITUACION, FORMA Y DIMENSIONES.—SU DESTINO.

Acabamos de decir que algunos *castros* han sido llamados, tomando la parte por el todo y lo accesorio por lo principal, *mámoas* y *modorras;* y como estos nombres se refieren, en rigor, á un género especial de monumentos, vamos á dedicarlos unas cuantas líneas, ya que para ello se ofrece esta que consideramos oportuna ocasion.

Tales monumentos son los mismos que los arqueólogos han convenido en llamar *túmulus:* se encuentran con pasmosa frecuencia en el país, donde se les dá el nombre de *mámoas*, *madorras* y *modorras*, y en los antiguos documentos latinos los de *mamulas* y *mamouas;* y se reducen, como es bien sabido, á un simple monton de tierra, cuyas dimensiones varían bastante, y cuya forma difiere tambien, aunque no tanto; pero sí lo suficiente para que se haya tratado de clasificarlos con arreglo á ella, dividiéndolos en *cónicos*, *semiesféricos*, *acampanados*, *anchos*, *largos*, *druídicos* y *gemelos*, cual lo ha efectuado Mr. De-Caumont en su *Cours d'antiquités monumentales*.

Es, ante todo, punto, no dilucidado perfectamente todavía, si los dólmenes que ahora aparecen por completo descubiertos estuvieron así desde un principio, ó, por el contrario, recubiertos con un *túmulus*. La opinion más general se inclina á que, en efecto, muchos dólmenes nunca estuvieron envueltos en montículos: fundándose en que los más ricos en objetos son los aparentes; en que éstos se encuentran en mucha mayor abundancia que los otros; en que hubiese sido ímprobo trabajo (cuya esterilidad la experiencia habria demostrado pronto), el practicar las colosales excavaciones necesarias para desembarazarlos y limpiarlos, y en que no puede atribuirse á los agentes atmosféricos, ni áun el haber dejado al descubierto nada más que las tapas de muchos dólmenes, cuando en las mismas regiones en que aparecen dólmenes descubiertos se conservan *túmulus*, tan antiguos como ellos, en perfecto estado de conservacion. Sin embargo, algunos opinan lo contrario, como M. Oliver, respecto á todos los *cromlechs* de las islas de la Mancha, los cuales cree que primitivamente estuvieron recubiertos de túmulos (1).

Galicia es de los países en que, como dice Murguía en su *Historia* (2), tanto como escasean los dólmenes aparentes ó desnudos de toda envoltura térrea ó pedregosa, abundan los tumulares, ó encerrados en un monton de tierra en forma de porcion de esfera, lo que sucede muy en particular en la montañosa comarca que se extiende desde Jallas hasta la ria de Arosa y puerto de Lage.

---

(1) *Materiaux*, VIII, 310.
(2) Tomo I, pág. 509.

No vamos á ocuparnos ahora ni de los *túmulus* que envuelven dólmenes, ni de los que se encuentran en los *castros:* los unos ya no caben en nuestro plan, y de ellos ya dijimos algo en nuestras *Antigüedades,* y de los otros acabamos de ocuparnos. Vamos únicamente á hablar de los *túmulus*, propiamente dichos, ó sea de las verdaderas *mámoas* ó *modorras*, que en número tan considerable se encuentran por los campos gallegos.

Hémoslas encontrado dentro del territorio á que hemos reducido nuestras investigaciones: en el monte raso que media entre las parroquias de Santa Eulalia de Rivabeso y la de Roman, y corresponde á términos de ésta, ayuntamiento de Villalba, colocadas al lado del camino que conduce á la renombrada feria de la Virgen del Monte; las hemos hallado tambien en la extensa y pantanosa llanura que se encuentra en el camino antiguo de Lugo á Mondoñedo, entre el Puente de Otero y la Regueira, ayuntamiento de Castro de Rey ó de Pastoriza, á que respectivamente corresponden esos puntos, y asimismo en las *grandas* (palabra que álguien cree ser ariana y significar la latina *latifundia)* de Oro y de Moucide, ambas dentro del Valle de Oro. Noticias tenemos de que las hay en San Simon de la Cuesta, ayuntamiento de Villalba, y en la *granda* de Otero de Rey, al NE. de este punto, entre Santa Marina, Matela, San Manuel de Bonge y Silva Rey, paraje situado ya fuera del campo que elegimos para nuestras exploraciones; y tambien las tenemos de que en toda la parroquia de Santa María de Muimenta, ayuntamiento de Cospeito, no se encuentra ninguna: lo que contradice la opinion del P. Sarmiento (1) de que ese nombre viene de las *mámoas (monumenta)* que allí debia haber, como las hay en un campo junto á Moymenta, cerca de Pontevedra. Tanto en los unos como en los otros de esos puntos, por lo que hemos observado, y por las noticias de persona fidedigna y respetable que se nos han comunicado, aparecen las *mámoas* dispuestas en grupos de á tres, por lo comun en línea recta, y estando en el centro la mayor, que suele ser de distinto tamaño que las otras dos, de las cuales aparece separada, cuanto más, un hectómetro y medio. Sus dimensiones varían mucho: las más comunes tienen un par de metros de alto y como diez de diámetro; algunas no pasan de la mitad de éste, con algo ménos de los dos metros de altura, y las mayores no llegan á los cinco metros de elevacion. Todas, así las que hemos visto como las que conocemos por relacion, se encuentran ya registradas (por el contrario de lo que el P. Sarmiento dice de hallarse más intactas que socavadas en el país entre la Coruña y Noya, hácia Santiago y Padron, que es al que él se refiere), y, por consiguiente, con profundos hoyos y depresiones, y desfiguradas más ó ménos, no sólo por efecto de los trabajos practicados para reconocerlas, sino por el más uniforme de las frecuentes lluvias del país, á los que se agregan los hechos por las zorras, cuyas alimañas muestran gran prediliccion para abrir en las *mámoas* sus madrigueras.

Los escritores indígenas hánse extendido mucho en disquisiciones sobre el destino y antigüedad de las *mámoas* gallegas. El R. P. Fr. Martin Sarmiento dedicó diez párrafos (del 140 á 149) de sus *Apuntamientos para un discurso sobre la necesidad que hay en España de unos buenos Caminos Reales, y de su pública utilidad* (2), á dar noticia de algunas *observaciones*, «por si nó se le ofrecia otra ocasion de proponerlas, que habia hecho en diferentes »caminatas por Galicia, las quales abrirán un espacioso campo para todo género de antigüedades de España, dijo »él; y en especial, continúa, si los eruditos de otros países fuera de Galicia quisieren valerse de dichas observa»ciones, que yo sólo hice de paso y de camino.» Comienza por explicar el sentido y etimología de la palabra gallega *mámoa* y de la *mambla* castellana, derivadas ambas del diminutivo de *mamma*, *mammula*, que significan un montecillo de tierra ó de piedras, parecido á una mama en su forma semiesférica ó aproximada á ella; y poco despues asienta terminantemente que «estas mamoas no son otra cosa sino los antiguos sepulcros de los Romanos, en »cuyo centro colocaban las *ollas* ó *urnas Cinerarias.*» Conforme con cuya opinion Martinez de Padin (3), al hablar extensamente de los *castros* y de las *mámoas* de Galicia, dice rotundamente que los primeros fueron erigidos por los celtas, y las otras por los romanos.

Verea y Aguiar (4) las dá, por el contrario, como sepulcros guardadores de las urnas cinerarias de los héroes ó magnates celtas, y las hace coetáneas de los *castros* y anteriores al cristianismo, «por las cosas que se encuentran »en ellos, como una especie de puñal llamado Macara.» Y tambien las ha hado como monumentos funerarios de los

(1) *Apuntamientos para un discurso sobre la necesidad que hay de caminos.* Semanario erudito de Valladares, tomo XX. —Pudiera venir tambien ese nombre de *munimentum*, fortificacion.

(2) Estos *Apuntamientos* están fechados en Madrid á 21 de Julio de 1757.

(3) *Historia de Galicia*, tomo I, pág. 231.

(4) *Historia de Galicia*, Ferrol, 1838, páginas 101 y 137.

celtas D. Leandro Saralegui y Medina en sus *Estudios sobre la época céltica en Galicia* (1), citando á Estrabon (2), á Posidonio (3), á César (4), á Pitre Chevalier (5) y á Lafuente (6).

Murguía, en su comenzada *Historia*, ha llegado á decir (7), al mismo tiempo que manifestaba que «la destruc»cion de los vasos cinerarios, únicos testigos fidedignos, hace imposible el seguro estudio de esta clase de monu»mentos,» que, fuera de toda duda, son enterramientos célticos los unos; y, tal vez, muchos de los que contienen en su interior dólmenes como de un metro de altura, pertenezcan á una época inmediata á la conquista de los romanos: así como los del *campo de las minas*, citados tambien por el P. Sarmiento en sus mencionados *Apuntamientos*, y situados entre Carreira y Corrubedo, en medio de Padron y de Noya, quizás sean el cementerio de los pobres mineros que explotaban el estaño buscado por los fenicios. Continúa admitiendo la posibilidad de que algunos pertenecen indudablemente á época posterior á la céltica, pudiendo desde luego asegurarse que varios de ellos datan por completo de los primeros siglos de la dominacion romana, y admite asimismo la de que á pesar de que Mr. de Caumont cree que los *túmulus* galo-romanos no pasan del siglo II, en Galicia siguieran construyéndose durante largo tiempo, y áun despues de la misma conquista de los pueblos germanos en el siglo V; esperando que llegue á averiguarse que no faltan los que se puedan atribuir con toda seguridad á los suevos.

Si se echa la vista sobre el campo de la historia buscando la antigüedad á que se remonta la construccion de los *túmulus*, hallaráse que ya Alejandro el Grande elevó sobre las cenizas de su favorito Ephestion uno, de tales dimensiones, que se dice costó 1.200 talentos, equivalentes á seis millones de las pesetas de hoy; que á la memoria de Héctor y á la de Patróclo se erigieron colinas, segun Homero; que, por la relacion de este mismo insigne poeta, el sepulcro de Elpenor era un verdadero *túmulus* sobremontado de una columna; y se llegará hasta ver que los restos de Layo, padre del infortunado Edipo, y los de Nino, esposo de la valerosa Semíramis, fueron sepultados bajo considerables monumentos de esa misma clase. Y si se registran los libros bíblicos, se encontrará que sobre la tumba de Absalon «acarrearon un monton muy grande de piedras» (8), y que en el monte Galaad, en que Jacob tuvo la entrevista con su suegro Laban, que le seguia, y en donde se reconcilió con él, hizo Jacob levantar un majano en testimonio de la alianza ó acuerdo que entre ellos establecieron (9).

Buscando tambien, pero por otra distinta vía, cuánta puede ser la antigüedad de las *mámoas* y á qué épocas puede reducirse, se tropezará con la divergencia de opiniones que sobre la de los *túmulus* propiamente dichos, en general, han emitido los arqueólogos extranjeros. Unos los han considerado sincrónicos de los dólmenes: otros, aunque de la misma época (la de la piedra bruñida), como debidos á hombres de distinta raza: algun escritor los ha tenido por obra de los descendientes de un pueblo llamado *de los dólmenes*, más primitivo que los celtas; y las más autorizadas opiniones (10) los hace ménos antiguos que los *dólmenes*, y los considera como propios de la edad del bronce, aunque extendiéndose á la del hierro, mientras los *dólmenes* lo son de la de piedra. Y si se examina esta cuestion bajo otro distinto punto de vista, se hallará que el hecho de hacer montones de piedras menudas, con objeto conmemorativo, es uso mantenido casi en nuestros dias en el país gallego (11). Un monte se ha formado con las infinitas arrojadas por los peregrinos jacobitas al pié de la cruz colocada en lo alto del monte de San Márcos, desde donde por primera vez divisaban el ansiado fin de su penoso viaje, y los *gallegos* que acuden anualmente á la siega á Castilla y se dirigen á ella por el camino de las Portillas, arrojan cada uno una piedra cerca de la cruz de Padornelo: costumbre quizá relacionada con la de echar un puñado de tierra sobre el cadáver depuesto ya en la fosa, cada una de las personas que asiste al entierro de un *paisano*.

En cuanto á la opinion de que su destino fué puramente sepulcral, tras de la unidad de pareceres de los autores, militan razones en pró de ella, tales como el dicho de Homero de que eran las tumbas de los héroes, y como la que

(1) Publicados en Ferrol, por Taxonera, en 1868, pág. 168.
(2) Libro III, cap. IV.
(3) XIII.
(4) *Bell Gall.*
(5) *La Bretagne ancienne.*
(6) *Historia general de España.*
(7) Tomo I, páginas 488, 511, 522 y 527; y tomo II, pág. 72.
(8) *Reyes*, II, cap. XVIII, 17.
(9) *Génesis*, XXXI, 45-52.
(10) Tal es la de M. Le Hon, *L'Homme fossile*, 253 y 285.
(11) En otros países del extranjero parece que perseveran costumbres semejantes. Véase *Materiaux*, V, 410 y 411.

suministra el nombre de *modorras ó madorras*, que, si no viene en efecto, puede bien provenir de *modorra*, sueño, letargo, como alusion al profundo y eterno que produce la muerte, y que en algun tiempo, simbólicamente y con relacion á la inmortalidad del alma, pudo considerarse como pasajero. Esto mismo encuentra confirmacion en las noticias que se poseen sobre los objetos extraidos de tales monumentos, por más que sean tan incompletas que ninguna tenemos, ni sabemos haya, segura y circunstanciada, de cuáles son los que se han hallado en una determinada *mámoa*. El P. Sarmiento se burla de los que las llaman minas, en la persuasion de que hay en ellas grandes tesoros enterrados, y de los que, arrastrados por la vil codicia, malgastaron el tiempo en socavarlas, sin encontrar más que los incorruptibles carbones, que quedaron de la cremacion del cadáver, y los cachos de la olla en que se metieron sus cenizas; pero reconoce, sin embargo, que tal cual vez se han hallado en las mámoas piedras escritas, y manifiesta no dudar de que en «algunas se habrá encontrado tal cual cosilla curiosa, y áun monedas, si los sepulcros son ante- » riores á la prohibicion que hicieron los romanos de que se sepultase la moneda.» Y las noticias recogidas y publicadas por Murguía (1), convienen con que en todas las *mámoas* sencillas, sin dólmen, ó propiamente tales, se encuentra la urna cineraria, cuando no entera, en pedazos, y en la mayor parte tierra negruzca y apretada, que indica la incineracion; y además enumera entre los objetos hallados en unas y otras de ellas, hachas de piedra y de bronce, granos de collar de piedra, vasijas de cristal, brazaletes de oro, y armas y utensilios de bronce y hierro, y cita dos en que estaba la urna envuelta en paredillas hechas con cemento, y una en que, por excepcion, se hallaron huesos. Un sepulcro de granito de una sola pieza apareció en una *mámoa* enfrente del castro de San Márcos, en las cercanías de Santiago, por lo que dice D. José María Gil, en sus *Recuerdos de viaje por Galicia* (2); otro sarcófago semejante cuenta la gente del Valle de Oro haberse hallado en una de las muchas mámoas que hay en la Granda de Oro, además de ollas con monedas de cobre; y otro de *chantos*, verdadero dólmen, se halló en una de las del grupo S. de Otero de Rey.

Por nuestra parte, nada absolutamente podemos añadir sobre el particular, de que poseamos completa certeza, pues que cuantas *mámoas* hemos reconocido estaban ya registradas. Y en vista de esto, pudiera decirse (como se dice de los dólmenes), si la antigüedad de las *mámoas* permitiera establecer tal cronología, que hubo un pueblo que las construyó y otro que las violó, encontrándoselas ya en tal estado él que llegó á tener comercio con los romanos, quienes de aquel pueblo ya no pudieron adquirir noticias ningunas exactas, ni, por consiguiente, comunicárnoslas, sobre la historia y destino de tales monumentos: motivo al que se debe el no haberse conservado de ellos otra memoria que la de su construccion por hombres de raza extinguida ó emigrada, y que resulta ser el de que apliquen los paisanos á los moros, últimos pueblos de que ha quedado impreso el recuerdo en los anales de la tradicion popular, todo ese linaje de antigüedades de que ahora nos ocupamos.

Los documentos pertenecientes á la época de la Reconquista que de más lejana fecha conocemos, contienen repetidas menciones de *mámoas*, ya entónces calificadas de antiguas. Tal es el citado testamento que otorgó en 760 el obispo Odoario de Lugo, donde se dice de la villa de Macedon que se divide de otras villas por *piedras fictas y mamolas antiguas—pro ubi se dividit cum alias Villas per petras fixas et mamolas antiquas* (3).—Lo es tambien la gran donacion hecha por Alfonso II á la iglesia lucense en 841 (4), en la que se nombran entre los linderos de un monasterio, *ipsas mamulas;* asimismo lo son el privilegio, poco posterior á este, de San Vicente de Monforte, publicado por el P. Yepes (5), en que aparece entre los términos, *ad illas veredas de mamonela;* el que en 909 concedió Ordoño II al monasterio de Rivas de Sil, inserto en la misma obra poco ántes que el anterior, donde se marcan los términos de la *villa* en que está edificado el monasterio por *ad mamula de Vilare;* la demarcacion de los condados del territorio lucense que aparece en el llamado *Concilio de Lugo*, en el cual se nombran las *mamolas de Monte Varone* y *de Gutilanes;* varios documentos pertenecientes á esa iglesia, en los que se citan otras varias, y entre ellas la de *Sistello* ó Sistellos (que parece ser la misma de Monte Varone), en dos de 897 y 1078, publicados por el P. Risco (6), y dos del Cartulario del monasterio de Villanueva de Lorenzana, de 1087 y 1112, en que se citan las *mamulas* en el uno,

(1) *Hist.*, I, 513.
(2) *Galicia*, Revista que vió la luz en la Coruña, tomo I, pág. 415.
(3) *España Sagrada*, XL. Apénd.
(4) Idem id.
(5) *Coronica*, tomo IV, fól. 458 vuelto.
(6) *España Sagrada*.

y *mamonas* en el otro, de San Justo de Cabarcos; cuyas mamulas quizás sean aquellos dos *cromlechs* (1), el uno casi por completo borrado, que existen sobre aquella parroquia en el llamado *monte das fachas*, ó más bien las que hay en no muy corto número (si tal nombre les corresponde en rigor), en el *castro* de Villamar, comprendido en territorio de la misma parroquia; como pudiera deducirse del silencio que, con extrañeza, se observa en los documentos sobre aquel importante *castro*, y, mejor aún, de la no desatendible circunstancia de estar al pié de él, en el lugar de Novás, la casa de *Moas*, que es la más inmediata al *castro* por la parte oriental, y cuyo nombre debe considerarse como contraccion de *mamonas*.

En otro documento, ántes mencionado, la demarcacion de la antigua sede dumiense, hecha en 921 (2), se encuentra citada una *mámoa* con locucion peregrina, pues en él se lee: *et inde per alia via de vereda quæ discurrit de Brachara quosque in terra tumeda qui fuit manufacta:* palabras que indudablemente deben referirse á un *túmulus*, y equivalen á las de *colles manufacti*, con que se les ha llamado (3). El nombre de *modorra* le hallamos en una carta de 1348, del monasterio de Penamayor, así como en otras muchas, coetáneas, del propio monasterio, se encuentra el de *mámoas*.

A esta misma clase de monumentos deben reducirse tambien las *motas* que soportaban las fortalezas de Cira y de Cobre, muy nombradas por Vasco da Ponte en su *Relacion de algunas casas y linaxes del Reino de Galicia*, de las que dice *eran muy fortes*, y la primera, en especial, por un *palancote forte* (rastrillo ó puente levadizo) *que hicieron en la delantera:* por más que, en rigor, las *motas* ó fortificaciones no deban considerarse como verdaderos *túmulus*, á causa de tener un foso de circunvalacion y la cima ahondada, para servir de paraje defensivo, y estar adheridas á una línea de defensa, ó *agger*, como las modernas obras avanzadas.

Descartando esta última clase de monumentos (que, en rigor, son muy distintos de las *mámoas*), hallamos que no hay noticia histórica ninguna del empleo y destino de ellas, y que, por consiguiente, si no se remontan á una época, para Galicia, verdaderamente prehistórica (como sospechamos), datan de tiempos tan oscuros como lo son todavía hoy para nosotros aquellos en que los normandos tomaban las vegas gallegas por teatro de sus correrías.

XIV.

OBJETOS HALLADOS EN LOS CASTROS.—ALHAJAS DE ORO.—ARMAS Y UTENSILIOS DE BRONCE Y DE HIERRO.

Merecen, por todos conceptos, el primer lugar, entre los objetos hallados en los *castros*, las ricas alhajas de oro en varios de ellos ó en sus inmediaciones encontradas; cuyas alhajas, consistentes principalmente en *torques* de hechura grosera, y con ninguna ó muy escasa ornamentacion, han dado asunto para la monografía repetidas veces en ésta citada, que escribimos hace ya algun tiempo y vió la luz en el tomo III del MUSEO.

De muchos *castros* se refieren hallazgos de oro, á los que suele atribuirse el aumento de fortuna de algun paisano, observado por sus convecinos. De los que se dice tuvieron lugar en Lindin y en la Recadieira, sabemos positivamente que fueron efectivos; y de las curiosas y ricas preseas encontradas en el de Riotorto y en las inmediaciones del de Masma, conservamos nosotros porcion muy importante.

Las armas y adornos de bronce que, procedentes en su mayoría de los *castros*, nos ha sido dado adquirir, nos proporcionaron materia para otra monografía, que publicamos á continuacion de la que acabamos de citar. Las primeras fueron halladas en su mayor y principal parte en la *croa* de Zoñan, y los segundos han aparecido con gran abundancia en Riotorto: áun cuando no llegan á gran número los allí encontrados, que hemos podido recoger, sabemos que los hallaron abundantes, las personas que tuvieron la fortuna de tropezar con los ricos depósitos de

(1) Véanse nuestras *Antigüedades prehistóricas y célticas*, pág. 55, donde ya indicamos que se nos habia despertado la sospecha de que á ese *cromlech* se refiriesen las menciones que se hicieron en algunos documentos de las tales *mamonas*.

(2) *España Sagrada*, XVIII. Apénd.

(3) Véanse el *Cursus Danuvii* y la *Histoire de l'art monumental*, por Batissier, pág. 332.

alhajas que habian permanecido ocultos largos siglos en aquella *croa,* no dando importancia ni dignándose conservar sino lo que por riqueza de la materia, prometia rendir una suma considerable.

De las armas de hierro en los *castros* halladas tratamos tambien en la monografía que acabamos de citar, y ya allí dijimos que las condiciones climatológicas del país gallego, muy favorables para la rápida formacion de hidróxidos férreos, ha ocasionado la descomposicion, total muy á menudo, de los objetos fabricados de esta materia, borrando en todos por completo los detalles, y no dejando en algunos ni restos de su forma. Pero en aquella monografía no nos ocupamos, ni en la lámina que la acompaña pusimos más dibujos, sino de las armas de hierro más relacionadas por su forma con las de bronce, objeto principal de aquel escrito, no examinando, por consiguiente, otros objetos férreos de que ahora, en más oportuna ocasion, damos los dibujos en la adjunta lámina, y hacemos la correspondiente mencion en la reseña de los objetos hallados en los respectivos *castros* donde se encontraron.

El *strigilis* hallado en Zoñan (si lo es en efecto, ó solamente, como pudiera serlo, el mango de un enser cualquiera) ofrece forma muy análoga á los de reconocida fabricacion romana (véase la lámina, núm. 5). Aquel tosco instrumento encontrado en Riotorto, de forma propia de los bicheros (véase la lámina, núm. 6), no revela en ella nada que pueda autorizar para referirle á una época determinada, habiendo podido ser su grosera, más que sencilla, fabricacion, producto, tanto de la industria de los tiempos primitivos, como de la de los tiempos modernos.

Poco ménos sucede con el raro utensilio que, junto al anterior, va dibujado en la lámina, núm 7, compuesto de un cilindro, parecido al cubo de una bayoneta, provisto de una asa anular en un extremo; al cual, por presentar en el otro extremo un corte semejante á lo que se llama pico de flauta, le tuvimos por instrumento músico, especie de silbato, hasta que cierto docto arqueólogo nos comunicó su opinion de que más le parecia candelero: á cuya opinion respetuosamente diferimos.

Otros muchos objetos férreos han aparecido en Zoñan, Riotorto, Trigas y en otros puntos, pero el estado de descomposicion de los que hemos podido recoger es tal, que no permite ni apreciar bien su forma, ni áun conocer su destino.

XV.

MOLINOS Y OTROS UTENSILIOS DE PIEDRA.

Tan escasos son los restos de menaje doméstico de que tenemos noticia, encontrados en los *castros*, que no pasan apenas de los productos de la cerámica y de los molinos de mano, que, como hemos repetido ya, en la mayor parte de los *castros* se encuentran. De estos molinos hemos recogido algunos en Zoñan y en la Recadieira; los hemos visto en los *castros* del Caballoso, en Santa Cecilia del Valle de Oro, de Villamar, de Villadeide y de Foz, y se nos ha asegurado que se han encontrado tambien otros semejantes en los de Riotorto, Lindin, Pastoriza, Candia, Villamartin, San Julian de Recaré y San Vicente de Lagoa, en el Valle de Oro. Schulz dice además en su *Descripcion geognóstica de Galicia,* que tambien se hallaron en Neipin.

Compónense estos molinos *(molæ manuariæ)* como es sabido de las dos piezas de granito, el pié y la muela, *meta* y *catillus*, ambas cilíndricas: la primera convexa ó bombeada en su parte superior, y la segunda con la concavidad ó hueco suficiente por abajo para ajustar sobre la otra; con un forámen vertical practicado por el medio, para dar paso al eje, fijado en el centro de la *meta*, y para dejar caer el grano sobre el pié, y con otro agujero cuadrangular poco profundo en un costado para colocar la palanqueta ó mango, destinada á manejarla el que hubiese de imprimirle el movimiento. Las dimensiones de estos utensilios varían desde 25 á 35 centímetros de diámetro, por 10 á 15 de alto, cada una de las piezas, y su disposicion es semejante á la de la *mola trusatilis* hallada en el interior de una casa romana de Tarragona (1), si bien las piezas de ésta son mucho más bajas que las halladas por nosotros, pues que con un diámetro de 35 centímetros no tienen cada una sino unos 7 de alto (véase la lámina, números 8, 9 y 10).

(1) Los dibujos de este molino han sido publicados en el núm. 18 de la *Ilustracion de Madrid,* del año 1870.

Hemos encontrado con tanta abundancia estos utensilios domésticos, que en una sola de las habitaciones descubiertas en la *croa* de Zoñan habia hasta siete piés *(metæ)* colocados en hilera cuidadosamente (véase la lámina de los *castros)*, los unos enfrente del hogar, y los otros en un rincon, dentro de la vivienda; lo que demuestra el grande uso que de tal género de enseres se hacía, y la importancia que tenian en la vida íntima de la familia: cuya abundancia no autoriza la sospecha de que hubiesen sido destinados (como álguien ha pretendido) nada más que á moler cada soldado el trigo que se le daba en tiempo de guerra. Sobre lo cual debe tenerse presente la muy atendible circunstancia de que las muelas son más escasas que los piés, y que las primeras aparecen siempre y en todas partes rotas, como si el pueblo que las utilizaba, viéndose obligado á emigrar, en su desesperacion, ó en su deseo de dificultar la estancia de otras gentes en los parajes que abandonaba, hubiese inutilizado aquellos necesarios elementos del menaje doméstico: especie confirmada por la constante tradicion que se mantiene en el país, de que los *castros* fueron habitados por los *mouros* (últimos pueblos tradicionales de que ha quedado impresa la memoria en el pueblo gallego), quienes huyeron á los lugares más ásperos de la tierra, dejando escondidos sus tesoros, y abrigando el propósito, en que aseguran perseveran, de volver en un dia al país que contra su voluntad y con dolor dejaron.

Léjos de ser puramente romano, preciso es advertirlo, el uso de estos molinos manuales, hallamos en la conocida obra de M. Le Hon (1), que muelas y piés de granito han sido encontrados en las cavernas francesas pertenecientes á la época de la piedra bruñida, y tambien en las poblaciones palustres de los lagos suizos, consideradas como de la edad del bronce. El popular escritor M. Figuier, ha señalado, sin embargo, como primitivo molino el compuesto de una piedra ancha y un rodillo (como las actuales y ya un tanto abandonadas *piedras de chocolate*, empleadas para moler á brazo el cacao), en vista del hallazgo de uno de esta forma, efectuado en Penchasteau, cerca de Nantes, y en atencion al procedimiento empleado todavía por algunos salvajes africanos para moler el grano; pero allí mismo, y áun á renglon seguido (2), dice que «dos muelas sobrepuestas, de las cuales la una es movida sobre la otra con un »mango de madera, es el molino de la época del bronze,» y más adelante (3), que «el molino circular de mango »horizontal, compuesto de dos discos sobrepuestos, de los cuales gira el uno sobre el otro, habia reemplazado—ya »en la época del hierro—al grosero molino primitivo, y que él fué más tarde el molino de los romanos *(pistrinum)*, »á cuyo manejo se condenaba á los esclavos.»

Murguia (4) cree que en estos molinos molian los celtas la bellota, de que hacian los panes con que se alimentaban en dos estaciones del año, y la avena que usaban en las otras dos; pero cuando más, sería la avena solamente, si es que ya no conocian el trigo y el centeno, pues que la bellota (fuera de la del roble) nunca ha de haber sido producto abundante en países de clima como el gallego.

Piedras de otra clase y de destino muy distinto, las hemos encontrado, cual queda dicho, tambien en los *castros*. En los de Riotorto y Zoñan recogimos piedras de honda (véase la lámina, núm. 2), unas de granito y otras de cuarzo amorfo, de figura esférica achatada, de seis á ocho centímetros de diámetro, y de aspecto de piedra rodada de rio; cuya presencia en aquellos elevados lugares no es explicable sino por haberlas conducido para emplearlas como armas arrojadizas. Su hallazgo es otro nuevo punto de analogía que han ofrecido las viviendas de los castros gallegos con las descubiertas en Francia por Barranger (5): además de lo cual, segun M. Le Hon (6), piedras de honda han sido encontradas en abundancia en los dólmenes y en las turberas.

De la primera de las habitaciones descubiertas en Zoñan extrajimos un bellísimo pulimentador de diavasa (véase la lámina, núm. 1), de figura elíptica, apuntada por los extremos, ligeramente bombeada por una de sus caras, y midiendo entre ambas puntas 85 milímetros, por 40 de ancho y 9 de grueso. Allí mismo encontramos otras dos piedras finamente pulimentadas, de diavasa tambien la una, y de jaspe la otra (rocas extrañas al país), y ambas de forma poco artística y regular. Y procedente del *castro* de Lindin conservamos un pedazo de gres fino, simétrica y esmeradamente tallado por ambas caras (véase la lámina, núm. 3), de forma paralelipípeda, de 70 milímetros de largo, 40 de ancho y 25 de grueso, con una porcion semicircular en uno de los lados menores, del diámetro que éste

(1) Páginas 154, 155 y 249.
(2) Página 252.
(3) Página 447.
(4) *Historia de Galicia.*
(5) *Etude*, pág. 17.
(6) Página 130.

mide y del grueso de la piedra, y agujereada como para colgarse, en el punto de union de la parte curva, que viene á hacer el oficio de asa robustísima; cuya piedra presenta dos depresiones ligeras é idénticas en ambas caras, producidas, parece, por el continuado roce simultáneo de los dedos pulgar y medio de una misma mano. Esto hace sospechar si no sería bruñidor, sino amuleto ú otro objeto religioso, lo que conviene con la similitud marcada que ofrece con el llamado pendiente de collar, que pudo tener análogo destino, hallado en el Aveyron, en una de las grutas del monte Sargel (1).

Concluiremos con lo poco que hemos podido decir de las armas y utensilios de piedra de la apellidada *época neolítica*, hallados en los *castros* de Galicia; que, aunque Saralegui (2) ha dicho que con mucha frecuencia se encuentran en las sepulturas célticas de Galicia, y que son innumerables las que existen en poder de particulares, señalando la hacha que posee un distinguido ferrolano hallada en un dólmen en las inmediaciones de Santiago, no tenemos conocimiento exacto de la existencia de otras fuera de las cuatro que guarda la Universidad de Santiago, encontradas en una *mámoa* de Montaos, y publicadas por Murguía (3).

XVI.

CERÁMICA.

La más antigua de las industrias propiamente dichas, ó, por lo ménos, la que en mayor grado se generalizó en los tiempos prehistóricos primitivos, bien sabido es que fué la alfarería. Pertenecientes á la que se considera como remota edad del *mammouth*, se han encontrado fragmentos de groseras vasijas en la cueva de Vergisson, por M. de Ferry (4), y de la más moderna del reno abundan los restos de cerámica: si bien no falta quien afirme que en toda la época paleolítica no se conoció esta industria; como lo afirman los redactores de los *Materiaux pour l'Histoire primitive et naturelle de l'homme* (5), aunque al mismo tiempo no falta quien reconociese su existencia, en esa misma publicacion, afirmando que la cerámica de la edad paleolítica carecia de adornos (6).

El paso más importante en el perfeccionamiento de las obras cerámicas, cual fué el empleo del torno, se tardó mucho en dar, tanto que, en sentir del reputado citado arqueólogo traspirenáico, su empleo no aparece bien comprobado en la edad del bronce, y se sabe que los caldeos, en los tiempos de la primera dinastía semítica (1600 años ántes de J. C.) fabricaban vasijas sin el auxilio de tal máquina (7). Tocante á lo cual no puede citarse *L'Histoire de la ceramique* de Albert Jacquemart (8), porque, como es sabido, aparece muy parca respecto á los orígenes del arte, cuya historia pretende trazar, y á sus productos primitivos.

Tampoco en la cocion se consiguió más pronto el mayor perfeccionamiento; y en cuanto á los adornos, si bien desde tiempo remoto se usaron los grabados ó abiertos, los de relieve no se encuentran hasta plena edad del hierro.

Aunque son muchos los puntos de Galicia, *castros* casi todos, en que hemos encontrado productos de las antiguas cerámicas, en ninguno hemos conseguido hallar una vasija entera, sino únicamente tiestos más ó ménos considerables: lo que excluye toda idea de que tales vasijas hubiesen sido depuestas como ofrendas funerarias, y las denuncia como restos de menaje de cocina, dando lugar á la sospecha, ya despertada ántes de ahora con motivos idénticos ofrecidos en el extranjero, de si el fracturamiento de las vasijas responderá á una idea premeditada, parecida á la exigencia de un rito funerario, de no echarlas en los sepulcros más que en pedazos (9), ó relacionada con la inutili-

---

(1) Está dibujado en la lámina 3.ª de las que acompañan al tomo V de la aquí muy citada Revista *Materiaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme.*

(2) *Estudio*, 156.

(3) En una de las láminas que acompañan á su *Historia de Galicia*, en la cual se ocupa de estas hachas; pág. 445 del tomo I.

(4) Le Hon, *L'homme fossile*, 63.

(5) Páginas 210, 225 y 328 del temo VIII.

(6) Página 322 del mismo tomo.

(7) Así lo dice M. Lenormant en la pág. 413 del tomo I de su *Manuel d'histoire ancienne de l'Orient;* París, 1868.

(8) Publicada en París, por Hachette, en 1873.

(9) *Materiaux*, tomo VI, pág. 274.

zacion de los molinos de que ya hemos hablado. Son, sin embargo, suficientes muchos de los tiestos que hemos encontrado para hacer restituciones completas de las vasijas de que forman parte.

En los tres *castros* de Riotorto, Villamar y Zoñau, que ofrecen tantos puntos de contacto por las construcciones que contienen y por los objetos en ellos encontrados, hemos recogido tiestos de vasijas que debieron tener sobre 40 centímetros de boca, y cuya figura panzuda era, preciso es confesarlo, muy propia de las urnas cinerarias, con otros varios de vasijas mucho menores, hasta de algunas que no pasaban en la boca de 17 centímetros; todos ellos con rebordes más ó ménos finos y hechos al torno, y con un grueso proporcionado á su tamaño, aunque no siempre en la misma relacion, variable desde 13 á 3 milímetros. Y en los de Baroncelle, Bretoña, Lagoa y la Recadieira, y con mayor abundancia en Foz, además de algunos semejantes á estos, hemos encontrado tiestos de otros, de considerable grueso y color rojo de ladrillo, hechos sin el auxilio del torno, y con curiosas, profundas y bien marcadas impresiones, producidas por la aplicacion de los dedos, iguales á uno de los hallados por Pherson en la *Cueva de la mujer*, reproducido en la lámina 2.ª de la *Memoria* que con ese título ha publicado en Cádiz en 1870.

Las dimensiones de tales vasijas no debian ser cortas, y de su hechura nada podemos decir con fijeza por lo indeterminado de los restos hallados. Predomina entre las formas que presentan los otros más finos tiestos, la de olla, sea ó no, como creemos, cineraria; y la propia, ó de los vasos romanos (por la analogía marcada que ofrecen con los de una sepultura de Sussex, dibujados en la *Archeologie céramique et sepulcrale* de Mr. l'abbé Cochet), ó de los de la primera edad del hierro, y áun de los de ella fabricados sin la ayuda del torno y del tipo de la vasija publicada en la lámina XIV del tomo VI de la tan citada revista *Materiaux pour l'Histoire de l'homme*, procedente de Sion, donde fueron hallados objetos de bronce que presentan mucha similitud con los nuestros. Y las demás vasijas cuyos restos son suficientes para revelarnos la forma que tenian, aparecen con éstas muy variadas: ya con el borde de la boca hácia adentro: ya con cuello recto y alto (como el de los pucheros): ya sin él, estrechándose hácia la boca en línea recta; y ya de hechura de las antiguas *pateras* de altos bordes (como las actuales tarteras), ó de finas tazas ó *cuncas (obba)*, como dos de 254 y 210 milímetros de diámetro en el fondo, la primera, y de 18 la otra, fabricada del más fino barro que en Galicia hemos hallado.

De algunas, aunque pocas, se conservan las asas. Una, encontrada en Lagoa, pertenece al tipo más rudimental y se reduce á un informe agujero hecho con un dedo en una protuberancia practicada en el cuello de la vasija, acompañado más abajo de un grosero muñon: las de dos grandes ollas con cuello recto, encontradas en Riotorto, son dos verdaderos anillos: y la de otra de Lagoa es una asa comun, hecha con las tiras puestas por aplicacion á las cazuelas usadas hoy en dia; pero diferenciándose en no estar colocadas en línea curva, sino en línea recta.

Las muestras que nos han quedado de la ornamentacion empleada por los alfareros primitivos de Galicia son, ya que no muy abundantes, curiosas en extremo. Muchos de los numerosos tiestos encontrados en Riotorto, principalmente, presentan en el cuello salientes molduras y pronunciados filetes de finas aristas. El pedazo de cuello de otro de los hallados en esta *croa*, tiene rudimentarios y groseros adornos, abiertos tambien con un útil agudo, en dos hileras horizontales, separadas la una de la otra 3 centímetros, y representando la superior una série de curvas en espiral poco pronunciada, y la inferior una faja de compactas estrías verticales onduloso-angulosas. Y varios trozos de la panza de otro, cuyas dimensiones debian ser, muy aproximadamente, 194 milímetros de diámetro en la boca, 310 en su mayor anchura y 250 de alto con 4 á 5 de grueso, ofrecen á los 6 centímetros abajo del borde, una labor reticular hecha con instrumento chato, que hizo el efecto de dejar bruñidas fajas de 3 milímetros de ancho, con las que están trazados rombos irregulares y desiguales de unos 2 centímetros de distancia entre los ángulos más distantes, y de la mitad únicamente entre los otros: labor muy semejante á las que se ven en los pedazos de vasijas encontrados en Albuñol por D. Manuel de Góngora, y dibujados en sus *Antigüedades prehistóricas de Andalucía* (1), igual á la que se ve en un vaso romano de los tres primeros siglos, procedente de Licolnshire, Gran Bretaña, y en otro, dado por franco, de los que adornan la interesante Memoria de M. l'abbé Cochet, titulada *Archéologie céramique et sepulcrale* (2), é idéntica tambien á la hecha con tiras de estaño en el fondo de una vasija hallada en Saboya, perteneciente á la edad del bronce, que está diseñada en la lámina XVII del tomo VI de los *Materiaux pour l'Histoire de l'homme*.

---

(1) Números 24½, 46 y 51½.
(2) Publicado en Lyon en 1863, páginas 10 y 14.

La materia empleada en la confeccion de la casi totalidad de las vasijas, cuyos fragmentos hemos encontrado y reconocido, las reviste de un carácter prehistórico incontestable. Todas ellas son de barro trabado con arenas cuarzosas, feldespáticas ó espáticas, más ó ménos gruesas, para aumentar su tenacidad; mistura, que caracteriza su procedencia ante-romana (1), hallada en los vasos desde la época del reno hasta la del hierro ó galo-romana (2); y además, sembrado profusamente de pajitas de mica, cuyo empleo se ha señalado, por una parte, en la cerámica gala (3), y, por la otra, en las raras vasijas de la edad del reno; en las que resulta acreditado, con los hallazgos hechos en la cueva de Scé, á orillas del lago de Génova (4), y para lo cual, segun ha comprobado M. Flouert, estando todavía húmedo el vaso se le rodaba sobre polvo micáceo y se le sometia despues á fricciones prolongadas, hasta dejar perfectamente igualada la capa de aquel polvo y fijarle bien sobre la superficie.

Los tosquísimos tiestos que han sido encontrados en los castros de Bretoña, Baroncelle y la Recadieira; que, segun noticias, aparecen tambien en La Guardia, y que con profusion pasmosa suministran los parapetos de los *castros* de la orilla misma del mar, junto á Foz, en Ronqueira *ó Cu do Castro* (en cuyos tiestos aparecen clarísimamente las marcas de los dedos), tienen muy gruesos granos de cuarzo, color vivo de ladrillo por el exterior y muy negruzco por el interior, á consecuencia de la imperfecta cocion que sufrió su extraordinario grueso, que llega hasta 35 milímitros, y no sufrieron otro calor que probablemente el del sol. En Riotorto y Zoñan los hemos hallado de color completamente negro y aspecto craso, ocroso, de carbon, muy abundantes de pedacitos de cuarzo y de mica; barro igual al considerado como enteramente céltico por Barranger, y por él hallado en las habitaciones célticas de Villeneuve-le-Roi (5). Allí y en los demás puntos aparecen tiestos de una especie de grosero kaolin, de exterior blanquizco, ocroso, rojizo, más ó ménos pardo y negro todo él, ó por un lado rojo, por el interior ó por afuera, y negro por el otro: cual, en algunos de los más finos, si se les hubiese dado un barniz grafitoso, como, segun se dice, fué práctica frecuente en la edad del bronce (6). Y, por último, en Villamar hemos recogido un menudo tiesto de brillante y finísimo barro rojo, de género saguntino, posiblemente de la misma clase que el fragmento de vajilla del arte culinario, de pasta roja muy fina y de perfeccion irreprochable, aunque de color ocroso y sin barniz, hallado por el mismo Barranger en las habitaciones célticas que descubrió.

Respecto al ejercicio de la industria cerámica en Galicia, durante los tiempos prehistóricos, hemos de hacer una observacion que ciertamente no nos parece que carece de interés. El P. Sarmiento, en los párrafos 146 y 147 de sus citados *Apuntamientos*, tratando de restaurar la voz latina *ollarius*, ollero, de *olla*, dice que «*Oleyros* es nombre de muchos » lugares en Galicia... He transitado por *seis* ó *siete* lugares llamados *Oleyros;* y en ninguno hallé noticia de que » allí se fabricasen *ollas*. Y al punto me salió á la imaginacion que se llamaban Oleyros de la voz *Ollarios*, porque » en lo antiguo se colocaban en aquel sitio las *ollas Cinerarias*, al modo que se llaman osarios los sitios en que se » depositan los *huesos*. Fortifícase mi conjetura, continúa, con lo que ví; pues en donde ví muchas *Mámoas* allí » estaba un lugar llamado *Oleyros*.» Pero resulta en oposicion con todo lo dicho sobre este punto por el sábio benedictino, la única memoria que conocemos referente al país de que nos ocupamos; cual es la de haber existido un lugar con el nombre de Oleyros (cuyo nombre no conserva, como hemos dicho), citado con el de *castrum de olarios* en un documento sin fecha, de que tambien hemos hecho mérito, copiado en el Cartulario, formado en el siglo XIII, del monasterio de Villanueva de Lorenzana; cuyo *castro*, por los linderos que se le señalan, resulta ser el de Santiago de Reigosa, sin duda alguna, al pié del cual, segun ya dijimos, está la *granda*, de donde se proveen de arcilla todavía hoy los alfareros del país. No siendo repugnante, sino muy admisible, que los *olleros* tuviesen establecidos sus más ó ménos considerables establecimientos industriales en el punto mismo proveedor de la primera materia, bien puede asegurarse que á esa circunstancia se deba el nombre dado á la localidad, y perdido hoy, mejor que suponer que el tal nombre vino de las *ollas* depositadas en las *mámoas*, de cuyos monumentos no se encuentra ninguno en las inmediaciones sino en terreno distante, perteneciente ya á la vecina parroquia de San Vicente de Reigosa.

(1) *Materiaux, etc.*, tomo VI, pág. 416.
(2) Le Hon, *L'homme fossile*, 83, y *Materiaux*, VI, 198.
(3) Chappuis, *Etude archeologique et geographique*, pág. 15.
(4) *Materiaux*, VI, 416.
(5) *Etude*, páginas 14, 15, 25 y 31.
(6) Le Hon, 250.

XVII.

CONCLUSIONES DEDUCIDAS DE TODO LO QUE QUEDA EXPUESTO SOBRE LOS «CASTROS».

Resulta de cuantas noticias dejamos consignadas sobre los *castros*, en primer lugar, que aparecen en número tan considerable, que es inadmisible toda idea de que hubiesen sido ni lugares religiosos, ni funerarios, ni áun militares, propiamente dichos, sino que dentro del género de lugares fortificados, cuyo carácter domina constantemente en ellos, arguyen desde luego la existencia, comprendido su recinto, de poblaciones, siquiera no pasasen de pequeños *burgos* ó no contuviesen otras viviendas que las del jefe ó jefes de las tribus y sus familias. Así, pues, consideramos que los numerosos *castros* de Galicia no pueden ser calificados sino de burgos, esto es, agrupaciones de viviendas, provistas de obras defensivas en mayor ó menor número, segun lo exigian las condiciones topográficas de la localidad y la importancia de la poblacion, ó áun la clase de enemigos contra cuyos ataques debian prevenirse. Siendo posible, por otra parte, que algunos de los *castros* (como el de la Recadieira y el de Riotorto) tuviesen un destino especial, religioso ó funerario, ó ambas cosas á la vez.

Proveian por consiguiente los antiguos gallegos á la defensa de sus viviendas, haberes y personas, encerrándose en estrecho recinto completamente circunvalado de espesísima muralla fabricada de mampostería, que, segun parece, no era siempre maciza, sino que se dejaban en su interior huecos que servian de viviendas á algunas familias ó á la gente de armas encargada de la defensa de la plaza.

La disposicion natural del terreno, generalmente dispuesto en muy rápida pendiente, proporcionaba ya mucha defensa, haciendo imposible, ó por lo ménos muy dificultosa, la ascension al *castro*. Pero como no todos los parajes llenaban tal condicion, ó no la llenaban en toda la extension necesaria, fué preciso proveer á la necesaria defensa de aquellos puntos accesibles con la construccion de diferentes obras avanzadas, consistentes muy principalmente en fosos y contrafosos, multiplicados en algunos *castros* hasta un número harto crecido, en ocasiones muy profundos, y con mucha frecuencia abiertos á pico en dura peña; estando constantemente acompañados de los correspondientes parapetos formados con las tierras extraidas para vaciar el foso.

Las viviendas se componian de un irregular cuadrilongo, completamente rodeado de una estrecha paredilla de mampostería, que en algunos puntos es doble, elevándose á la altura de un metro escaso; á cuyo reducido espacio, que cubierto de una aguda techumbre formada de palos, ramaje y tierra, constituia la vivienda propiamente dicha, acompaña siempre otra pequeña construccion, fabricada asimismo de mampostería, de planta curva y de elevacion en avance, más ó ménos acusado, formando verdadera bóveda, cuyo destino era el de servir á la preparacion de los alimentos. Choza y cocina que llenaban todas las necesidades que en punto á habitacion sentian los duros moradores de aquellos ásperos lugares.

Molinos de mano en abundancia, copia de vasijas y tal cual instrumento de piedra, con algunos utensilios de hierro, componian el escaso ajuar con que atendian á la satisfaccion de sus cortas necesidades. Pero, en cambio, mostrábanse ávidos de reunir valiosas alhajas labradas groseramente, sin escasear el rico metal de que estaban fabricadas; á pesar de lo cual no se desdeñaban de emplear tambien para el adorno de sus personas los objetos de bronce, labrados por cierto con mayor esmero que los de oro, en cuya compañía aparecen.

No es tan fácil como nos ha sido el describir los *castros*, tal cual debieron ser en su estado primitivo, el fijar la época de que datan.

Hallámonos, por una parte, con que los *castros* aparecen mencionados en el concepto de lugares usados, durante todo el transcurso de la Edad-media, así en la donacion del rey D. Silo y en los testamentos del obispo Odoario de Lugo, que datan del siglo VIII, como en la interesante *Relacion* de Vasco da Ponte, donde se refieren los sucesos ocurridos en los fines del siglo XV, y que en pleno XIII parece vislumbrarse que todavía estaba alguno de los que hemos citado. Por otra, los objetos en ellos encontrados, y muy en particular los de barro, arguyen tiempos mucho más lejanos, si bien es forzoso reconocer que la mayor parte de los que aparecen en los *castros* acusan una

época romana ó post-romana; cual sucede con las abundantes moneditas adornadas de las efigies de los emperadores del siglo IV, que se encuentran precisamente en *Castro Mayor;* con los objetos de bronce recogidos en la *croa* de Rio-torto, de los que nos ocupamos detenidamente en nuestra *monografía* tantas veces citada; con las mismas valiosas alhajas de oro que los acompañaban, y con muchos de los ejemplares del arte cerámico, de que se muestran pródigos la mayor parte de los *castros*.

Pero estos caractéres no resultan en todos los objetos muy definidos, ni áun aquellos que para algunos parecen reclamar una época más atrasada; en los más de los cuales, examinados con detencion, y bien apreciada la relacion de tiempo, país y circunstancias, se descubre que se refieren más bien á época moderna relativamente; aquella en que Galicia padeció el terrible azote de las invasiones de los piratas normandos, que la visitaron durante algunos siglos.

Así, pues, no recelamos consignar aquí la opinion que sobre los *castros* hemos llegado á adoptar, y consiste en creer que fueron vicos formados en tiempos para Galicia verdaderamente prehistóricos, y que se mantuvieron habitados, ó conservando su importancia militar, á través de la Edad-media, unos durante más y otros durante ménos siglos, y algunos hasta los albores de la Edad moderna.





Diámetro 0,23 cent.s

E. Casanova copió y cromolit.° Lit. de Donon Madrid

PLATOS ESMALTADOS DEL SIGLO XII.

que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional

ARQUETAS, PLATOS Y PORTA-PAZ

ESMALTADOS

DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL;

POR

DON ISIDORO ROSELL Y TORRES,

DEL CUERPO FACULTATIVO DE ARCHIVEROS, BIBLIOTECARIOS Y ANTICUARIOS.

(1)



I.

En momentos como los presentes, en que el arte contemporáneo, pobre de recursos é incierto en su rumbo, vuelve sus miradas por do quier en demanda de las varias formas de que en otras edades se revistiera la sublime idea de lo bello; cuando el génio, fatigado ya de la no muy lejana imitacion de los órdenes greco-romanos, busca con afan modelos nuevos en los interesantes períodos de los siglos medios, como regeneradora esperanza para el arte de lo porvenir, no estará demás, dada la índole de nuestra publicacion, ofrecer nuevos ejemplares de productos artístico-industriales, que completen más la série de los que hasta hoy han sido objeto de nuestro estudio.

Indispensable es ciertamente al anticuario examinar tales monumentos en sus más minuciosos detalles, si ha de apreciar convenientemente esos variados matices que constituyen los diferentes estilos ó maneras. Sin este detenido estudio, ¿cómo apreciar el oculto gérmen de un arte, cuyo conocimiento, tan rico y tan fecundo es para las generaciones sucesivas? ¿Cómo desterrar esa general preocupacion, que á tantos ánimos embarga, de que, dados ciertos períodos históricos, el arte yace sumido en profundo letargo, sin producir nada digno, nada noble, ni correspondiente á la sublime idea que preside en otros más fecundos y laboriosos, ó al ménos más renombrados en la general historia artística? Riqueza sin profusion, variedad sin desórden, unidad sin monotonía, elegancia sin afectacion: hé aquí los eternos principios de lo bello; hé aquí las leyes que presiden generalmente á cuantas manifestaciones artísticas podamos examinar en el período correspondiente á los objetos que van á ser el fin principal de nuestro estudio.

A poco que reflexionemos sobre la historia de las artes, nos convenceremos de la gran relacion que existe entre las diversas fases artísticas y las generales tendencias de cada sociedad. No podia ser de otro modo, en efecto, dado que el arte sea un lenguaje: la mano del artista que labra un objeto, cual la lengua que articula sonidos, responde

(1) La inicial que encabeza esta monografía está copiada de un códice del siglo xv, que se conserva en la Biblioteca Nacional.

siempre á la abundancia del corazon. Si la idea del arte es la realizacion de la belleza, y ésta se funda en lo bueno y en lo verdadero, siempre habrá una correspondencia entre aquélla y el estado moral de cada sociedad. Así, el sentimiento de la belleza física, que á veces se extingue más tarde que el de la belleza moral, acaba tambien por disiparse á medida que el espíritu se ciega y la corrupcion se enseñorea de los corazones. El arte frívolo, el voluptuoso y degenerado de su primera emanacion pura é inocente, brota en una sociedad sin principios. Tal ley de armonía se deja ver hasta en los más menudos detalles de la ornamentacion.

A los objetos que vamos á estudiar corresponden de hecho estas breves consideraciones. Su estructura, su forma, el arte, en fin, á que pertenecen, y hasta el uso á que se destinaban, responden perfectamente al carácter de la sociedad de entónces. Sus más menudos pormenores y el gusto de sus adornos, son preciosos datos para juzgar con acierto y apreciar debidamente aquel interesante período.

El estudio que nos proponemos hacer versa primeramente sobre la materia de que están fabricados tales objetos, ó sea el arte industrial que los produjo; tarea ménos difícil si éste es comun á todos ellos, como acontece en el caso actual. Pasaremos despues á tratar del uso que pudieron tener tales objetos, comun y conocido en unos, no tan fácil de señalar en otros, viniendo, en fin, á parar á su descripcion artística y valor arqueológico.

Las ARQUETAS ó relicarios, los PLATOS y el PORTA-PAZ, objetos todos conservados en la llamada pieza del joyero, del Museo Arqueológico Nacional, y á cuyo estudio consagraremos estas páginas, ofrecen, como la parte más bella de la materia con que están fabricados, preciosos trozos de esmaltada ornamentacion, que puede decirse cubre casi totalmente á la parte más sólida y metálica. Hablar de la historia y desarrollo del arte de la esmaltacion con la extension debida, sería por demás cansado y fatigoso, dado el principal objeto que nos guia; apuntar lo más esencial y característico tocante á este género de fabricacion, nos parece tan indispensable, si hemos de comprender debidamente el valor de estos objetos, que no dudamos en presentar acerca de ello algunas nociones preliminares.

II.

Conócese comunmente con el nombre de esmalte toda materia vidriosa coloreada, por uno ú otro procedimiento, por medio de los óxidos metálicos. La composicion del esmalte es, por tanto, producto de dos diversas sustancias: las vítreas é incoloras, que le sirven de base, conocidas generalmente con el nombre de fundentes, y las de los óxidos metálicos, que proporcionan la coloracion. Pueden ser los esmaltes opacos y trasparentes: el primer resultado se obtiene por medio de cierta cantidad de óxido de estaño.

Aplícase el esmalte, bien sobre el vidrio, bien sobre los metales ó bien sobre los barros y porcelanas; tan sólo del segundo procedimiento, ó sea del esmalte sobre metal, nos ocuparemos ahora.

Este puede ser de tres clases: incrustado, traslúcido sobre cincelado de relieve y esmalte pintado. En el primer procedimiento, los contornos se marcan con las partes salientes del metal, cuyos intersticios llena la materia vidriosa que dá la coloracion; en el segundo, el dibujo se marca sobre el metal con una ligera línea de relieve, cubierta en la superficie coloreada con esmalte trasparente; en el tercer procedimiento, el metal no tiene otro objeto sino servir de fondo, como la tabla ó lienzo en la pintura. Estos tres modos ó procedimientos en la fabricacion del esmalte, corresponden á tres distintos períodos en la historia de este arte industrial. Como vamos á ver, el primero estuvo en práctica en la antigüedad, y durante la Edad-media hasta el siglo XIII; el segundo fué empleado por los artífices italianos de esta centuria; y en fin, el tercero, ó sea el esmalte pintado, no se remonta más allá de la mitad del siglo XV (1).

ESMALTES INCRUSTADOS. Se conocen de dos clases: unos llamados esmaltes *encajados* (2), y otros designados en

(1) La interesante publicacion de Mr. Labarte, titulada *Histoire des Arts industriels au moyen âge et á l'epoque de la Renaissance*, *Paris*, 1865, en que se trata esta materia con no poca extension y copia de datos, nos ha sugerido las principales observaciones y noticias que vamos á exponer, si bien acomodándolas al asunto especial que tratamos de ilustrar, y reduciéndolas á la extension proporcionada á nuestro intento.

(2) No hallamos término más propio ni más conforme con la nomenclatura adoptada en lenguas extranjeras, que esta palabra, en el sentido de expresar la materia vítrea contenida dentro de rebordes metálicos que forman como los bordes ó paredes de una caja.

documentos de los siglos XIV y XV bajo el nombre de esmaltes *sobre trazos grabados*, hoy denominados *rehundidos*. La diferente manera de disponer el metal para dar razon de los contornos del dibujo, constituyen esta division.

Tratemos de explicar sumariamente ambos procedimientos de fabricacion.

En el esmalte encajado, la placa metálica destinada á servir de fondo, y dispuesta en la forma que se quisiese dar á la pieza de esmalte, se rodeaba de un pequeño reborde para retener á ésta, generalmente obtenido por medio del repujado en hueco del metal; los demás contornos interiores se obtenian por medio de delgados filetes metálicos, que una vez acomodados á la forma de aquéllos, se soldaban al fondo de la caja. La materia del esmalte, reducida á menudo polvo, se disponia en estas pequeñas concavidades segun el gusto é intencion del fabricante. Así se introducia en el horno para su fusion, la cual obtenida, se retiraba poco á poco y con ciertas precauciones, con objeto de que el enfriamiento fuese gradual. El resto de la operacion era el pulimento del esmalte hasta que su superficie dejase asomar las partes brillantes del metal que le circundaba. Para este procedimiento debieron servirse de esmaltes de gran fusibilidad, toda vez que habian de preservar de alteraciones á los delgados filetes metálicos sometidos á la alta temperatura del horno. El monje Teófilo, en su tratado intitulado *De diversarum artium schedula*, dá mayores pormenores respecto á este modo de fabricacion.

Tales esmaltes fueron ejecutados entre los bizantinos en dimensiones no pequeñas, hasta formar cuadros con diversos asuntos y figuras; en Occidente, por el contrario, se redujeron á pequeña escala, destinándose por lo general á la ornamentacion de vasos, cajas, coronas y otros objetos de gusto ó de uso comun, y aplicándose comunmente sobre superficies de oro y plata, y áun de cobre, como veremos despues.

Por lo comun, los esmaltes encajados no dejan ver la parte metálica sino en aquellos pequeños filetes que sirven para marcar el dibujo de las figuras ó adornos de que se componen; algunas veces, no obstante, el mismo metal sirve de fondo, quedando en este caso totalmente descubierto, y rehundida ó repujada la parte destinada á la esmaltacion. La encarnacion de las figuras está generalmente expresada por medio del propio esmalte, buscándose el tono más adecuado á este fin. Los colores de los esmaltadores griegos son variados y brillantes; suelen ser el blanco, el rojo purpurino, el rojo comun, el azul oscuro, el azul claro, el verde esmeralda, el verde claro, el amarillo, el violado, el negro y el color para las encarnaciones. Obsérvase que jamás hay dos de estos colores unidos ó juxtapuestos, sino separados por un pequeño filete metálico.

Esta clase de esmaltes estuvo, como vamos á ver, en gran boga en Occidente, introducidos por los artistas bizantinos, á los cuales imitaron luégo los italianos y alemanes; y ejecutados en pequeñas dimensiones, sobre piececitas de oro y plata, se aplicaban á manera de joyas, al lado de otras piedras preciosas, en diferentes objetos de riqueza y gusto. No es extraño, pues, encontrar esmaltes griegos sobre objetos de industria, italianos, franceses ó alemanes, á la manera que los camafeos del arte antiguo han servido para el propio uso en monumentos de un arte mucho más moderno.

Otra clase, en fin, de esmaltes encajados son los *calados*, que presentan pequeños trozos de la materia vidriosa coloreada, propia de este arte, en los intersticios ó cavidades de una armadura ó encerramiento metálico, con aplicacion á varios objetos de gusto, como copas, vasos, etc. Son conocidos estos esmaltes en los antiguos inventarios con diferentes denominaciones, como *esmalta clara*, *esmaillio per quod videtur dies*, *emaux de plique á jour*, *esmail de pelistre á jour*, etc. Algunos, no obstante, han apreciado este género de esmaltacion como compuesto de pequeños trozos de esmalte comun, ó bien de vidrio trasparente; aduciendo tambien que el adjetivo *clarus*, en la buena latinidad, significa tan sólo brillante, resplandeciente. Es, sin embargo, evidente, por una parte, que en los inventarios en que estas obras se ven citadas, particularmente el de la Santa Sede, hecho por órden de Bonifacio VIII en 1295, esta denominacion de *esmalta clara*, se aplica tan sólo á los esmaltes engastados en esta disposicion, á través de los cuales, *videtur dies*, como dicen los mismos textos. Por otra parte, la opinion de un tan sabio artífice como Benvenuto Cellini bastaria, á nuestro entender, para deshacer la opinion de los que no dan importancia á esta clase de esmaltes, considerándolos como compuestos de pequeños fragmentos vidriosos. Cellini, en efecto, que vió en París una copa, perteneciente á Francisco I, trabajada de esta manera, habiéndole llamado la atencion, apuntó, como resultado de sus observaciones, en su famoso *Tratato dell'Oreficeria*, el modo especial de lograr la fusion de la materia vidriosa, de manera que resultase incrustada en los calados metálicos del objeto que de aquel modo quisiese adornarse. La lectura de este texto nos trae la más completa evidencia sobre este punto, así como el conocimiento aproximado de aquel raro procedimiento industrial.

Los esmaltes llamados rehundidos, segunda clase que hemos señalado en los esmaltes fabricados por incrustacion, se obtenian de dos maneras: el artífice, en una, ahondaba la placa metálica en toda la parte comprendida por los contornos de la figura que queria representar; introducido en este espacio y fundido el esmalte, necesariamente habia de resultar la silueta de aquella figura sin la expresion de las líneas ó contornos interiores; el segundo modo de fabricacion era marcando estos contornos interiores con filetes del propio metal, si bien no sueltos y fundidos al fondo, como en los encajados, sino sacados á buril del mismo fondo. Las encarnaciones y otras partes de las figuras, se obtenian las más veces con el mismo metal sin esmaltacion.

Esta ligera noticia de su fabricacion bastará á convencernos de la superioridad de estos esmaltes sobre los encajados, bajo el punto de vista de la solidez; razon por la cual se ejecutaron en mayores dimensiones por lo comun, y por tanto, hubieron de hacerse sobre placas de cobre. La materia vidriosa se emplea en ellos, unas veces, cubriendo la totalidad de las figuras, no sirviendo entónces las partes metálicas que asoman á la superficie, sino para marcar los contornos y líneas principales; y otras, sirve tan sólo aquélla para llenar los fondos y encuadrar las figuras, cuyos contornos se marcan en este caso por líneas abiertas á buril en la placa metálica. El primer procedimiento emana de la imitacion de los esmaltes bizantinos, primera manera de los artífices de Occidente; el segundo, casi exclusivo de la escuela de Limoges, y puesto en práctica desde mediados del siglo XIII, fué una verdadera degeneracion, puesto que, limitándose el esmaltador á llenar los fondos de las figuras, este bello arte quedó relegado á la categoría de simple procedimiento mecánico; y por otra parte, dada la facilidad de la confeccion de esta clase de esmalte, la excesiva profusion produjo al fin su gradual desaparicion en Europa.

Los colores empleados en la esmaltacion rehundida son en bastante número: los azules de varios tonos, los rojos, verdes, amarillos, el blanco y el negro, usándose tambien diferentes matices y combinaciones intermedias. En el siglo XIII se añadió el violado y el gris de hierro, y en el XIV el rojo se usó comunmente en los fondos, cuando el objeto á que se aplicaba no era de grandes dimensiones.

Empleóse esta clase de esmalte, no sólo en las figuras planas, sino tambien en los objetos de escultura y alto relieve: las vestiduras de las imágenes, los nimbos y otros objetos ó atributos que las acompañan, se ven á menudo ornados de agradables trozos de esmaltacion; los objetos propios del culto y de la liturgia, se embellecen á porfía con este género de ornamentacion, cuyo centro fabril residia principalmente en Limoges. De esta ciudad provienen muchos de los bellos ejemplares que hasta nosotros han llegado, consistentes las más veces en arquetas destinadas á la conservacion de las reliquias y huesos de santos, especialmente á contar de la época de las Cruzadas, y más tarde, desde la toma de Constantinopla; otras veces en cruces, custodias, báculos, cubiertas de libros litúrgicos, navetas para el incienso, incensarios, candelabros, etc. Es evidente asimismo que multitud de objetos de un uso comun en la vida privada, se adornaban con esta clase de esmalte, citado en antiguos inventarios con las palabras de *opere Lemovicensi*, de *l'euvre de Limoges*.

No se limitó tan sólo á los objetos del uso sagrado ó profano la aplicacion del esmalte rehundido; sus brillantes colores llegaron á ornar hasta los muros de algunas capillas, y los altares y sepulcros. El altar de la abadía de Grammont, cerca de Limoges, estaba revestido de placas de cobre, de fondo esmaltado, sobre que se destacaban figuras de relieve; y segun Corrocet, en sus *Antiquitez, chroniques et singularitez de Paris*, la Santa Capilla de esta ciudad estaba adornada de igual manera. En España puede citarse el precioso frontal de altar en que fué canonizado Santo Domingo de Silos, conservado en aquel célebre monasterio, que con varias arquetas, igualmente esmaltadas, y otros objetos del culto, ha sido dado á luz, con no escaso dispendio y gran primor artístico, en la publicacion oficial *Monumentos Arquitectónicos de España* (1).

---

(1) De la misma obra de Mr. Labarte extractamos aquí, como ilustracion á lo ya dicho, la enumeracion de los principales monumentos de este género conocidos por los arqueólogos de Europa como de arte bizantino primitivo, y despues los clasificados como de arte occidental.

1.° La corona de oro ofrecida por Teodolinda, reina de los longobardos, á la Catedral de Monza á principios del siglo VII.

2.° Los esmaltes que adornan el altar de San Ambrosio de Milán, mandados hacer por el arzobispo Angilberto en 835.

3.° Los de la cruz llamada de Lotario, del tesoro de la Catedral de Aquisgram.

4.° Una joya de oro, del Museo de Oxford, procedente de la abadía de Antelney, de la época de Alfredo el Grande.

5.° Los esmaltes que adornan la corona del tesoro de la iglesia de San Márcos de Venecia, con la figura del emperador Leon el Filósofo.

6.° Los de un cáliz conservado en la misma iglesia de San Márcos, que es probable sea de la época del emperador Roman Lecapenes.

7.° Los del relicario de Limburgo, anteriores á 976 y del emperador Basilio II.

8.° Los que adornan la corona real de Hungría, enviada por el emperador Miguel Ducas á Geisa I, rey de Hungría.

9.° Los muy célebres, conocidos por los de la *Pala d'oro*, de la iglesia de San Márcos de Venecia, trabajo complicado é interesante sobremanera, de

III.

Una vez que dejamos apuntados brevemente los varios modos de hacer los esmaltes por incrustacion, importa no poco á nuestro actual intento, conocer algo de la historia de su desenvolvimiento y varios caractéres; asunto que, por mucho que nos detuviese, facilitaria en extremo el estudio de los objetos á cuyo exámen y descripcion pasaremos despues. Procuraremos, no obstante, limitar este estudio histórico á los términos más precisos.

Es indudable que el arte de la esmaltacion no fué desconocido entre algunos pueblos de la antigüedad. De arte egipcio se conserva en la preciosa coleccion de objetos arqueológicos de este pueblo, *Vereinigten Sammlungen*, en Munich, un bellísimo brazalete que Mr. Labarte ha reproducido fielmente en su *Histoire des arts industriels.* En vista de tan interesante monumento, nos parece vana toda disertacion acerca de este particular, cuando su sola inspeccion trae el convencimiento más pleno, no sólo de la existencia de este arte entre los antiguos egipcios, sino tambien de haber llegado á suma perfeccion el de la fusion de las materias vitrificables y coloreadas sobre los metales.

Si la casualidad, ó circunstancias especiales, por lo que hace á algunos monumentos del arte egipcio, nos convencen acerca de este punto con el ineludible testimonio de los hechos, no puede cabernos tan plena conviccion cuando pasamos á examinar la misma cuestion respecto al pueblo helénico, tan famoso por sus artes en la antigüedad, en aquel período remoto en que florecieron las grandes monarquías asiáticas. La palabra *electrum*, con que el monje Teófilo designó el esmalte, tratando de esta fabricacion en su obra *De diversarum artium schedula*, parece debió tomarla de la antigüedad. Examinando, en efecto, varios textos de escritores antiguos, prueba el citado Mr. Labarte (*Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et au moyen âge, París*, 1856) que la palabra ἤλεκτρον tuvo dos

---

que Mr. Labarte dá una descripcion acompañada de una lámina. Segun algunos, este monumento de las artes es del siglo x, aunque otros le refieren á principios del siglo xii.

10. Una cruz pectoral de la coleccion de Beresford Hope.
11. Otra más pequeña, conservada en el Museo de Copenhague.
12. Otra del tesoro de Essen.
13. Los esmaltes que cubren las tapas de un manuscrito de la Biblioteca de San Márcos.

Los que pueden señalarse como pertenecientes á la época más floreciente y activa de las artes industriales en Constantinopla, son los siguientes:

1.° Los que adornan varias obras de orfebrería del citado tesoro de la iglesia de San Márcos de Venecia.
2.° Los diez y seis esmaltes de la orla que sirve de cuadro á la Vírgen llamada Nicopeja, llevada de Constantinopla á Venecia en 1204 y venerada en el mismo templo.
3.° Los cuarenta y ocho de la cubierta de un Evangeliario griego del siglo x de la Biblioteca de Siena.
4.° Los de otras cubiertas de dos manuscritos de la librería de San Márcos.
5.° Los del relicario bizantino de Nuestra Señora de Namur.
6.° Una cruz pectoral de oro, con la figura de Cristo esmaltada, perteneciente á M. Sebastianoff, consejero del emperador de Rusia.
7.° Los de las tapas del Evangeliario de Gotha, el cáliz de San Remigio de Reims y la espada del tesoro de la iglesia de Essen.
8.° Una placa de oro, representando la Crucifixion, perteneciente á la capilla del palacio real de Munich.
9.° Los de una caja de oro del Museo del Louvre.
10. Los de la cubierta de unos Evangelios, en la Biblioteca Nacional de París, trabajo de fines del siglo xi.
11. Los de la corona y espada del tesoro del emperador de Austria, en Viena, procedentes de Carlo-Magno.
12. Los de otra espada, llamada de San Mauricio, en el mismo tesoro.
Y 13. Los que cubren la caja ó estuche en que se conserva la mitad de la vara de San Pedro, en la iglesia de Limburgo, del tiempo de Oton II.

Los principales monumentos del arte occidental que pueden citarse, son:

1.° Las dos cruces de oro del tesoro de la iglesia de Essen, donadas al monasterio de esta ciudad por la abadesa Matilde á fines del siglo x.
2.° Una caja de libro de Evangelios, de la Biblioteca Real de Munich.
3.° Una cruz de oro, del tesoro del rey de Hannover, de mediados del siglo xi.
4.° La cruz del tesoro de la iglesia de Essen.
5.° Unas tapas, en un Evangelario del siglo xi, existentes en el tesoro de la Catedral de Milán.
6.° Las cubiertas de otro Evangeliario, del siglo xii próximamente, de la Biblioteca Nacional de París.
7.° Un relicario de la iglesia de San Severino de Colonia, de principios del siglo xii.
8.° Cuatro esmaltes, de forma semicircular, del tesoro de la Catedral de Troyes, tambien del siglo xii.
9.° Un altar portátil del tesoro de la iglesia de Conques, de la época de Cárlos el Calvo.
10. La caja llamada de los Reyes Magos, en la Catedral de Colonia, de mediados del siglo xii.
11. Otra caja de la Catedral de Aquisgran, terminada en 1237.
Y 12. Un medallon, representando la Crucifixion, del departamento de medallas de la Biblioteca Nacional de París, que puede pertenecer al siglo xiii ó al xiv.

aplicaciones, el ámbar amarillo y el oro esmaltado, y que en este último sentido se aplica en varios pasajes de Hesiodo, Homero y los Setenta. Del mismo modo, y en vista de textos y datos auténticos, deduce el mismo autor que el uso de los esmaltes no pasó en Grecia más allá del siglo III ántes de Jesucristo, y en Egipto de la dinastía de los Lágidas, hasta tanto que nuevos datos, ó sobre todo nuevos monumentos de este arte, no vengan á deshacer semejante aserto.

Sin detenernos á examinar las opiniones de otros arqueólogos, como Mr. Pottier y el doctor Kugler, acerca del verdadero sentido, bien de la palabra griega ἤλεκτρον, bien de la hebrea *haschmal*, usada por el profeta Ezequiel, de la cual han creido provenir la de *smaltum*, latina, y la alemana *schmeltz;* desentendiéndonos de los primitivos tiempos de la Grecia, y viniendo á períodos verdaderamente históricos, varios objetos de precioso esmalte, griegos y etruscos, tales como la corona del Museo Campana, el collar del de Kensington y los zarcillos hallados en Vulci, son suficiente testimonio para afirmar que aquellos antiguos pueblos llegaron á conocer la aplicacion del esmalte á objetos preciosos ó usuales en la vida. Dichos ejemplares, conservados en el Museo del Louvre y en la coleccion Campana, productos del arte etrusco y de esmalte blanco sobre fondo de oro, denotan, en efecto, un arte no poco adelantado y con fáciles medios de ejecucion. Es, sin embargo, de notar, que en todos estos objetos se nota cierta parsimonia en el uso del esmalte, no viéndose prodigado, como más tarde sucedió en el arte de la Edad-media.

Todo parece indicar que los esmaltes eran desconocidos en Roma al tiempo de publicar Plinio su *Historia Natural* (el año 80 de la Era cristiana); y áun en tiempo de Septimio Severo, ó sea al comenzar el tercer siglo, como quiera que el griego Filóstrato, venido á Roma por esta época, cita en uno de sus tratados un trabajo que, segun su descripcion, no era otra cosa que un esmalte, el cual dice ser obra de los *bárbaros de las orillas del Océano*. Si este arte hubiese existido entónces, bien en Grecia, su patria, ó bien en Roma, claro es que no le hubiese señalado orígenes tan extraños, atribuyendo á pueblos *bárbaros* el honor de haber fabricado una cosa que cita con tanto elogio y admiracion.

Mas, ¿quiénes eran estos pueblos de las orillas del Océano? El mismo Filóstrato nos lo revela en un pasaje de la vida del sofista Polemon, en que describe otros objetos análogos, cuya fabricacion atribuye á los celtas ó á los frigios. La calificacion de celtas podria aplicarse á gran número de pueblos diseminados en las Galias, España, Inglaterra y el país de Gales. Filóstrato, empero, debió seguir el sistema geográfico de Plinio, el más en boga á la sazon en Roma, y aquel geógrafo no designa con el nombre de celtas sino á los pueblos habitantes entre los rios Sena y Garona.

Esta solucion no ha sido admitida por los arqueólogos ingleses. La gran cantidad de objetos esmaltados hallados en las islas Británicas, ha hecho suponer á algunos la existencia de una fabricacion especial y propia de los pueblos que habitaban aquel país áun ántes de su conquista por los romanos. Igual suposicion han fundado los arqueólogos alemanes, en vista de algunos objetos clasificados, sin duda indebidamente, como procedentes de remotas épocas, cuando la sana crítica no puede concederles más antigüedad que á otros muchos, debidos á la industria que más tarde se desarrolló junto á las márgenes del Rhin.

Durante las guerras sin cuento que se sucedieron en Europa desde el siglo IV al XI, aquel primitivo arte galo-romano, asignado por Filóstrato á los antiguos celtas, debió, como otros asimilados á la industria, sufrir no poco detrimento, ó más bien desaparecer completamente. Esto último acaeceria con el arte de la esmaltacion en Occidente, si atendemos al prolongado silencio que en antiguos textos se guarda acerca de este particular. Como únicos monumentos en este largo período comprendido entre la época galo-romana y el siglo XI, hánse citado un anillo de oro de Ethelwulfo, rey de Inglaterra, conservado en el Museo Británico, y otro hallado en el Caernavonshire, atribuido á un obispo de Alhstan, muerto en 867. Bien examinados estos objetos, han aparecido, en opinion de entendidos arqueólogos, compuestos, más que de verdadera vitrificacion, de una especie de nielado, mezcla de metal y de sulfuro.

La misma dificultad en esta fabricacion nos haria suponer que acaso en la época galo-romana no existió más que un solo centro de produccion, donde el secreto se guardó por largos tiempos vinculado, como una herencia de familia. Las guerras, las invasiones, la diversidad de costumbres y hábitos en los nuevos conquistadores, acaso acarrearon la total desaparicion del arte de la esmaltacion, sobre el cual, repetimos, se guarda el más completo silencio en los escritos de Gregorio de Tours, de Fredegario, San Paulino y Prudencio.

IV.

El Imperio de Oriente, tan fecundo más tarde para las artes de la Europa occidental, fué también en este punto el que suministró los tipos primitivos de un arte que despues tanta boga y crecimiento logró entre los pueblos latinos. Cuando el gran Constantino adornó la metrópoli oriental de tantos monumentos, erigiendo allí, en Jerusalen y en otras ciudades de su Imperio magníficas basílicas, las artes todas debieron ofrecer sus tributos al nuevo culto, naciente entónces, y con la idea cristiana regenerarse en aquella nueva é importantísima evolucion. Varios escritores contemporáneos nos hablan de aquellas magníficas construcciones y de la riqueza que, en vasos, ornamentos y alhajas destinadas al culto, manifestaba la esplendidez del primer emperador creyente en la fé católica. No dicen, sin embargo, nada que pueda referirse al esmalte, si bien se conocia el arte de adornar los vasos sagrados y otros objetos con piedras finas y pedazos de vidrio, cortados en frio, sueltos y sin ninguna adherencia al metal.

No podia, empero, tardarse mucho en emplearse la fabricacion del esmalte en aquella floreciente metrópoli del primitivo arte cristiano, donde el de la orfebrería tantos adelantos habia ya logrado realizar. Tenemos de ello noticia cierta en los primeros años del siglo VI, en la enumeracion de objetos regalados al papa Hormisdas por el emperador Justino, en que se ve citada una especie de lámpara, en forma de vaso circular, designada con el nombre de *gabatam electrinam*. Esta cita del *Liber Pontificalis* es la primera en que en él aparece citado el *electron*. El cronista de la vida de aquel Papa no se descuida en apuntar que este, con otros regalos de igual procedencia, eran producto de las artes griegas.

Igual magnificencia y riqueza, por lo que hace al mobiliario sagrado y objetos relativos al culto, continuó en tiempo de Justiniano; el esmalte empezó á usarse con prodigalidad en diversos objetos de orfebrería, y con tal riqueza se decoró el precioso altar de Santa Sofía, cuya descripcion, si bien engalanada con poéticas galas, nos ha conservado Pablo Silenciario. Otro escritor anónimo, que debió escribir en el siglo XI, es más explícito en esta descripcion; Cedreno todavía va más allá, asegurándonos de los diversos procedimientos y varios materiales empleados en la construccion de esta obra de arte; y Nicetas, que en 1204 asistió á la toma de Constantinopla por los cruzados, áun nos trae la más completa conviccion sobre este punto. El mismo anónimo citado afirma que las puertas del baptisterio de aquella basílica eran de bronce, adornado con esmaltes.

No se aplicaba ya esta preciosa materia en tiempo de Justiniano tan solamente al adorno de los templos; la misma vajilla usada por el emperador, afirma un escritor coetáneo, Corippo, que estaba compuesta en parte de esmaltes con diversas figuras. No obstante tal generalizacion de los esmaltes respecto á objetos preciosos, bien con aplicacion al culto, bien al uso del palacio de los emperadores, ni llegó por entónces á vulgarizarse su fabricacion, ni á trasmitirse al Occidente sino raras veces, y como regalos magníficos á diversos personajes, lo cual explica bastante que San Isidoro, que escribió sus *Etimologías* en el primer tercio del siglo VII, hablando de la fabricacion del vidrio y de sus aplicaciones, para nada hace mencion de este empleo especial de su fusion sobre los metales.

Las diversas catástrofes y alteraciones que se sucedieron en el imperio griego durante los siglos VII y VIII, son bastante causa para explicarnos el largo silencio que se observa en los escritores de aquel país respecto á los progresos de aquella fabricacion, que acaso, como otras artes de lujo, decayó ya que no se olvidase por completo entre los artífices orientales. La herejía de los iconoclastas, iniciada por Leon Isauro, sucede á este período desastroso para las artes griegas, y dura en sus fatales efectos por espacio de una centuria. Sabido es cuánto esta emigracion de artistas orientales favoreció el progreso de las artes de Occidente, sobre todo en Italia, como veremos despues.

Decadencia hemos indicado, y nó completa desaparicion en el uso de los esmaltes en el imperio griego durante aquellas calamidades que se registran en su historia. La índole especial de aquel pueblo eminentemente artista, y que parecia amalgamar el buen gusto de las antiguas artes griegas con el naciente de la cristiana civilizacion, pudo más que aquellas desfavorables circunstancias. De ello dan testimonio los monumentos erigidos en tiempo de los emperadores Teófilo (829—842), Basilio el Macedonio y Constantino Porfyrogeneto, que nos describen los escritores coetáneos, entre ellos este último soberano, no quedándonos duda alguna acerca del uso de los esmaltes en varias

obras tan ricas por los materiales en ellas empleados, como por el buen gusto y valor artístico de su fabricacion.

Tanto llegó á generalizarse el esmalte entre los griegos del Bajo Imperio, que hasta se aplicó su procedimiento á la reproduccion de los retratos; puede citarse como testimonio de ello el de un autor árabe, Ibn Hayyan, citado por Al Makkari en su *Historia de las dinastías mahometanas de España*, el cual cuenta que Constantino Porfyrogeneto envió en el mes de Safar, año 338 de la Hegira, al califa de Córdoba Abd-er-Rahman, emisarios cargados de ricos presentes, entre ellos una caja con el retrato del emperador, hecho de vidrio de color, de un mérito extraordinario (1).

No se limitaba la habilidad de los artífices bizantinos, al decir del mismo Constantino Porfyrogeneto (2), á la fabricacion de objetos preciosos y de gran valor, sólo al alcance de las ricas iglesias del imperio de Oriente ó de los grandes señores de la córte de Bizancio; desde el siglo IX dedicáronse á confeccionar cruces y relicarios portátiles de reducido tamaño, así como pequeños esmaltes sueltos y aptos para aplicarse á otros varios objetos y alhajas, proporcionando al comercio occidental un nuevo aliciente de especulacion, viéndose, á partir de esta época, usados los pequeños esmaltes bizantinos, en objetos fabricados en Europa y empleados á manera de piedras preciosas.

Este arte no decayó entre los bizantinos durante los siglos XI, XII y XIII, en que todavía en Europa continuó el uso de los productos de la industria oriental.

Siguiendo esta breve reseña histórica comenzada, pasemos á examinar los orígenes y desarrollo del esmalte en los pueblos de la Europa latina.

V.

Por el pasaje de Filóstrato, arriba citado, sabemos que la fabricacion del esmalte era desconocida aún en Europa al finalizar el tercer siglo de la Era cristiana. En el *Liber Pontificalis*, rico arsenal de noticias arqueológicas en que se describen con minuciosos detalles los regalos hechos á diferentes Pontífices, generalmente de objetos preciosos de orfebrería, no encontramos mencion alguna que al esmalte pueda referirse, hasta llegar á los principios del siglo VI en el pontificado de Hormisdas (+523), en que encontramos la mencion de una lámpara ornada de esta preciosa materia, *gabatam electrinam*, segun arriba apuntamos. Esta noticia, sin embargo, no indica otra cosa que la procedencia oriental de dicho objeto. Igual orígen bizantino podemos atribuir á las alhajas esmaltadas donadas á la iglesia de Monza por Teodolinda, reina de los Longobardos.

Los disturbios y revueltas que se registran en la historia de Italia durante los siglos VII y VIII, dificultaron totalmente la introduccion de este arte como de otros de igual índole no implantados en el fecundo suelo de la patria de las artes, hasta que la persecucion iconoclasta obligó á los artistas bizantinos á emigrar de su patria, buscando hospitalario asilo en los países de Occidente.

Merced á esta emigracion de artistas, puede ya el pontífice Adriano I conseguir adornar con planchas de oro esmaltadas el altar de Santa María del Pesebre; y Gilulfo, abad de Monte Casino, disponer otra no ménos rica y análoga ornamentacion en aquel célebre monasterio. Leon III, sucesor de Adriano, adorna con seis columnas de rica esmaltacion sobre plata dorada la entrada del ábside de la Basílica de San Pedro; en la de San Salvador y en el altar de Santa Petronila, otros preciosos ornatos de igual materia, colocados por órden del mismo pontífice, nos convencen por completo de cuán generalizado estuvo ya por esta época este arte introducido en Roma por los orientales.

Hállase citada por vez primera la palabra esmalte, *smaltum*, en el pontificado de Leon IV (847—855) por el sabio Anastasio, cuya profunda ciencia le granjeó tanta estimacion por parte de este pontífice, confiándole altos y difíciles cargos en la Metrópoli de Constantinopla. Sus conocimientos en la lengua y arte de los griegos debieron sugerirle, al tratar de citar la materia allí designada bajo la denominacion de *electron*, otro término latino apropiado, y al

(1) Hé aquí el texto árabe de este pasaje:

من الزجاج الملوّن البديع

(2) *De las ceremonias de la corte de Bizancio*, *De cerimon. aul. Byz. lib. é recensione Jo. Jac. Reiskii*, *Bonnae*, 1829, tomo II, pág. 204.

efecto debió adoptar la palabra *smaltum*, quizá como apuntamos arriba, derivada de la hebrea *haschmal* empleada por el profeta Ecequiel.

El mismo Anastasio refiere que aquel pontífice hizo cubrir el altar de San Pedro de planchas de oro con la imágen del Redentor y otros asuntos sagrados, con las efigies de San Pedro, San Pablo, San Andrés, la del pontífice y la del emperador Lotario, cuyas figuras, á causa de la brillantez del vidrio coloreado de que estaban compuestas, de *smalto,* añade el mismo escritor, brillaban extraordinariamente, *splendent atque coruscant.*

Sin detenernos á citar otras obras análogas en los pontificados de Benedicto III, Anastasio, Estéban V y otros papas, durante los siglos IX y X, haremos sí notar, que llegado el siglo XI, los esmaltes, ya que no desaparecen por completo, pierden toda la importancia adquirida hasta entónces, y queda reducido su uso al de los de pequeñas dimensiones y sueltos venidos de Constantinopla entre otros objetos del comercio con aquellas regiones. Tan extraño hecho nos autoriza completamente á suponer que ni este arte industrial llegó á arraigarse en Italia durante el siglo XI, ni los monumentos ántes citados de los pontificados de Adriano I y Leon III y IV fueron ya producto de las artes italianas, ántes bien ó hechos en la misma Constantinopla, ó por artistas griegos venidos á Italia y tornados despues á su patria tan luego como la conclusion de los disturbios y guerras se lo permitieron.

Ni la escuela de artes industriales establecida en Monte Casino desde fines del siglo XI, ni la proteccion de algunos sumos pontífices, ni el mismo génio eminentemente artista del pueblo italiano, influyen aún durante algun tiempo en el completo y verdadero desarrollo de la industria del esmalte en grande escala y como se practicaba en Oriente; adornar de pequeños trozos de esmalte diferentes alhajas, sobre todo las destinadas al culto, y áun aquellos, la mayor parte fabricados aparte y superpuestos despues ó incrustados en la parte metálica, hé aquí á lo que se redujo el arte de la esmaltacion durante muchos años, si consultamos los inventarios de los papas y otros documentos coetáneos en que se designan con la denominacion de *esmalta* estas piezas como existentes sueltàs y conservadas con el objeto de adornar variados objetos de orfebrería.

El procedimiento italiano no cabe duda alguna que fué desde un principio el de incrustacion, puesto que así se practicaba por los artistas bizantinos, maestros de este arte en Italia, y porque así lo atestiguan no sólo los escritos del monje Teófilo, que nos transcribió los secretos de la fabricacion, sino los mismos monumentos, entre otros, el magnífico altar de oro de San Ambrosio de Milán. El procedimiento por rehundimiento se designa y distingue perfectamente, por otra parte, bajo el nombre de *esmaltes de París,* en los citados inventarios pontificios. Si desde principios del siglo XIV se comenzó á imitar en Italia este último procedimiento, segun se ve en los altares de Pistoia y el baptisterio de Florencia, no se siguió enteramente aquel procedimiento, pues la parte socavada en el metal para la introduccion del esmalte, lo es sólo ligeramente ó sea con escasa profundidad, y adoptándose en su fabricacion los mismos procedimientos que en el esmalte traslúcido en relieve.

Este género de esmaltacion rehundida no se arraigó en Italia por largo tiempo; á los esmaltes encajados, abandonados por los plateros hácia fines del siglo XIII, sucedieron los traslúcidos sobre cincelado en relieve, que alcanzaron perfeccion suma. La reseña histórica de este género de fabricacion, no tiene inmediata aplicacion á nuestro especial intento.

VI.

Las noticias que nos suministran diferentes documentos que al efecto pueden consultarse, convienen en que el uso del esmalte en la parte occidental de Europa fué totalmente desconocido hasta los últimos años del siglo X. Ni del reinado de Clotario II, tan amante de las artes y letras, ni del de Dagoberto, su hijo, heredero de su gusto por las mismas, y que tuvo á su lado al célebre San Eloi, platero afamadísimo en aquella remota época, tenemos mencion alguna de esta clase de trabajos, ni los escritos de San Ouen, obispo de Rouen, que describe las obras de orfebrería de su contemporáneo Eloi, ni las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla en el capítulo titulado *De vasis escarum*, dan indicio alguno de que se adornasen de tal suerte los vasos, alhajas y otras preciosidades debidas al arte de la orfebrería.

Igual silencio se observa en los escritos de Eginardo y Ermoldo, respecto á la época de Carlo Magno, y sus suce-

sores en todo el período apellidado Carlovingio; silencio que parece nos autorizaría á sospechar que durante los siglos IX y X este arte estuvo totalmente olvidado tanto en Francia como en Alemania, si algunos monumentos conservados hasta el dia ó descritos minuciosamente por antiguos escritores, no viniesen en apoyo de tal afirmacion; por lo demás, si en alguno de ellos se observan pequeños trozos de esmaltacion, es innegable que la totalidad del objeto, ó al ménos la parte adornada de tal suerte, es de orígen bizantino, segun dejamos ántes indicado.

Los primitivos esmaltes de orígen aleman acusan sin género de duda la escuela bizantina, en cuya enseñanza se educaron los primeros fabricantes de aquella nacion. Las cruces conservadas en el tesoro de la iglesia de Essen de fines del siglo X, los de una cubierta de libro de la biblioteca real de Munich, hechos por órden de Enrique II, están tan en el carácter de los de la escuela griega, que no sería aventurado afirmar procedan de fabricantes bizantinos, á pesar de que los documentos nos dicen que tal arte se practicaba ya en Alemania en tiempo de aquel emperador. No de otra manera se explicaria en verdad la prodigalidad de éste en dotar á diversas iglesias y monasterios de Alemania é Italia de ricos presentes y alhajas esmaltadas.

De la fabricacion de estos primitivos esmaltes alemanes, evidentemente encajados, segun el texto de los inventarios y otros documentos en que se citan y describen, no debemos deducir que los rehundidos estaban igualmente en uso y eran del mismo modo conocidos de los industriales alemanes á principios del siglo XI. No tardaron mucho tiempo, sin embargo, en aparecer estos últimos; á la primitiva riqueza de los orientales, fundidos generalmente sobre placas de oro y plata, sustituyeron los hechos en cobre, señalándose desde luego en esta fabricacion las provincias del antiguo reino de Lataringia ó Lorena, localizada por algunos más particularmente en Colonia, residencia del esmaltador Gilberto, como cuna de la futura y famosa escuela del Rhin, y por otros en Verdun, patria del no ménos célebre artista Nicolás, á fines del siglo XII. Es de notar que áun en esta época los artistas alemanes se inspiran siempre en los modelos bizantinos, trasluciéndose igualmente en sus obras, en la parte mecánica, la misma tradicion oriental.

Si documentos y noticias auténticas nos dan cuenta de no pocos monumentos importantes en que el arte de la esmaltacion lucía sus primores, con anterioridad á los últimos años del siglo XII, es evidente que como industria nacional no llega á reconocerse en Francia distintamente hasta esta época. Las obras de este género llevadas á cabo sin duda en este país por artistas extranjeros, probablemente loreneses, ó las procedentes de esta ó de otra de las provincias germánicas, habian ántes ó despues de excitar la emulacion de los nacionales.

Efecto sin duda de ésta, y como uno de los primeros ensayos de la esmaltacion francesa, hizo labrar María de Francia el sepulcro de su esposo Enrique, conde de Champaña, en la iglesia de San Estéban de Troyes, en perfecta consonancia con monumentos análogos y coetáneos de Alemania. En la misma iglesia otro sepulcro, el de Teobaldo III, conde de Champaña, estaba labrado de igual suerte.

Generalizado este material fabril en Francia durante todo el siglo XIII, prefirieron bien pronto los plateros el procedimiento por rehundimiento, en uso ya por entónces en Alemania, si bien modificado algun tanto en ciertos detalles fabriles. Ya hácia fines de este siglo los trabajos de los esmaltadores parisienses lograban alguna reputacion y fama en Italia, donde áun se seguia el procedimiento y escuela de los bizantinos.

El gusto por la orfebrería esmaltada fué de dia en dia creciendo, y ya á principios del siglo XIV se encuentra mencion de varios hábiles industriales en diferentes inventarios, especialmente el de la Corona, redactado en 1353 por Estéban de Lafontaine, el del duque de Anjou, posterior á éste en algunos años, y el de Cárlos V de 1379.

En cuanto á la esmaltacion en Inglaterra y Flándes poco podríamos añadir á lo dicho, puesto que su desarrollo fué más bien retrasado respecto á los países de que dejamos hecha mencion, y nada por otra parte de original ni decisivo en su desenvolvimiento industrial hallamos que digno de mencion sea.

VII.

La aplicacion de esta materia vítrea y coloreada, fundida sobre cobre, ó sea la esmaltacion, conocida con el nombre de Limoges, va á ser en fin como parte última y más importante de este preliminar estudio, objeto de nuestra atencion por breve espacio.

El uso de los esmaltes incrustados en cobre por el procedimiento del rehundido, que comenzó á extinguirse á principios del siglo xv, cuando ya las demás artes habian logrado incontestable y rápido crecimiento, siendo en anteriores tiempos una de las más florecientes industrias del país lemosin, es sin duda alguna interesante materia de estudio para nosotros, cuando, como vamos á ver despues, los objetos esmaltados que dan título al presente estudio, proceden, á nuestro modo de ver, de este vasto centro de antigua fabricacion.

Tan luego como los trabajos de insignes arqueólogos fijaron la importancia suma de los monumentos de las artísticas industrias de los tiempos medios, las antiguas pinturas de esmalte incrustado fueron uno de los más preferentes objetos de investigacion y exámen. Los esmaltes lemosines, olvidados y casi desconocidos por largo tiempo, recobraron entónces la antigua estimacion, y son hoy una de las materias más dignas de los estudios artístico-industriales.

Háse pretendido por algunos que esta clase de esmaltes de Limoges trae su orígen de los últimos años del siglo x ó primeros del xi; mas á ser así, ¿hubiera llamado el abad de San Dionisio, Suger, en 1145 artistas alemanes para la construccion de un gran crucifijo esmaltado colocado sobre una columna? Es evidente que, á tener más á mano artistas nacionales, no hubiera apelado á la habilidad de los extranjeros, cuando precisamente algunos años ántes habia visitado aquella ciudad acompañando al hijo de su soberano, y cuando, por otra parte, figura en la historia de aquel período como decidido protector de las artes y artistas franceses. Estas breves observaciones, como indica Labarte, parecen destruir desde luego cuantas gratuitas suposiciones se han hecho para dar á Limoges la primacía en esta clase de fabricacion.

Desentendiéndonos de los largos debates que en profundos estudios críticos han terciado acerca de este particular, procuremos fijar la fecha más antigua que á esta industria lemosina podamos asignar. El primer texto que revela su existencia es sin duda alguna de 1170, como ha probado con gran copia de datos el mismo Labarte; este dato, casi único y aislado, no nos autoriza sin duda á afirmar la existencia de esta industria, localizada en aquel punto en grande escala y activo movimiento, ántes bien el principio de lo que más tarde llegó á ser.

Limoges, ciudad importante del Ducado de Aquitania, habíase distinguido ya desde tiempos antiguos por sus trabajos de orfebrería; no es, pues, extraño que los primeros importadores de aquel arte en Francia la eligiesen como punto de más preferencia, y que allí estableciesen su primera fábrica. Mas, ¿quiénes fueron éstos? ¿Acaso los venecianos, que establecidos en algunas poblaciones de la Aquitania desde el siglo xi, y con grandes centros comerciales en la misma Limoges, llevaron allí la tradicion de los bizantinos, que por entónces lucian en su metrópoli su habilidad en aquel arte? Esta suposicion que ha hallado eco en profundos estudios críticos que á esta materia se han consagrado, cae por su base con sólo establecer una comparacion entre los productos del arte oriental y los de la fabricacion lemosina; no sólo difieren esencialmente en sus procedimientos mecánicos de ejecucion, sino lo que es más, en la expresion artística y en el gusto ornamental.

Todo induce á creer que los artistas loreneses llamados por Suger al monasterio de San Dionisio de que queda hecha mencion, debieron formar, andando el tiempo, una escuela en Francia, ya por la importancia de los trabajos que se les encomendaron, ya por la proteccion y apoyo que su rara habilidad les granjeó entre los soberanos y grandes del reino. No de otra manera, sino por esta directa enseñanza ó por aquella viva tradicion, debió formarse, la, en breve floreciente, escuela de Limoges.

No tardó muchos años ésta en extender su fama, primero en la antigua Aquitania, y despues en Europa toda. Llegado el siglo xiii, este incremento sube de punto con sólo haber sustituido al oro, usado por los griegos en sus esmaltes encajados, el cobre que, trabajado más fácilmente por el otro procedimiento del rehundido, era susceptible de nuevas modificaciones, y bien pronto los esmaltes lemosines lucieron en los fondos sus brillantes colores, dejándose destacar las figuras grabadas en el metal y dibujadas por medio de trazos abiertos á buril, ó bien de relieve, cinceladas ó fundidas. Desde el momento en que la parte esmaltada se reservaba tan sólo para los fondos, dejando las demás de la obra al dominio de los grabadores y escultores, desaparecieron sus mayores dificultades y pudo aplicarse sin inconveniente á los objetos más usuales de la vida.

Esta industria local, designada desde entónces en documentos y antiguos inventarios de los siglos xiii y xiv con las expresiones *opere Limovicensi*, *opere Limovitico*, *opere Lemoviceno*, etc., cambia bruscamente ántes de mediado el siglo xiii, así en los tipos empleados, como en los procedimientos mecánicos: en un principio las figuras se hallan totalmente esmaltadas y el fondo ofrece el metal desnudo; más tarde, por el contrario, la parte esmaltada se reserva tan sólo para los fondos, segun hemos apuntado. Esta diferencia, sin embargo, no es bastante para determinar la

fecha aproximada de un esmalte; con mayor acierto puede deducirse del estilo más ó ménos perfecto de las figuras grabadas ó en relieve, y de la forma de los dibujos ó adornos que las acompañan. La adopcion del gusto ojival es de notar que se retrasa algun tanto en las obras de esmalte lemosinas.

Durante el siglo xiv, el estilo y los procedimientos sufrieron leves modificaciones. El conjunto de la composicion, ciertos detalles arquitectónicos, el estilo ornamental y el esmalte rojo empleado en los fondos y otros trozos de no gran extension, son los caractéres más predominantes en este período. Durante el siglo xv los esmaltes apenas ofrecen variedad respecto de los del siglo precedente. En él, y sin que pueda marcarse una época fija, languidece paulatinamente esta industria á causa del crecimiento é importancia que la orfebrería llegó á alcanzar, especialmente en el reinado de Cárlos V. Los más hábiles esmaltadores prefirieron entónces seguir este arte al que la moda ofrecia dias de gran prosperidad, y sin que abandonasen del todo su antigua profesion, la acomodaron á las necesidades nuevas, tornándose bien pronto los esmaltes incrustados en esmaltes traslúcidos sobre relieve que los italianos pusieron muy en boga durante el siglo xvi.

No seguiremos más adelante, llegados á este punto, la sumaria historia del desarrollo de este arte, con que quisimos comenzar nuestro estudio. Los datos y observaciones que quedan consignados nos bastan, como vamos á ver, para fijar el valor é importancia artística y arqueológica de los objetos de que ahora nos ocuparemos.

VIII.

Importancia artística decimos, y no es poca en verdad la que asignar podemos á los objetos esmaltados de que nos ocupamos. Cada época es indudable que imprime un carácter á las obras, ya de arte, ya de pura industria, que produce la inteligencia ó la hábil mano fabril. Las ARQUETAS, los PLATOS y el PORTA-PAZ que estudiamos, en esta monografía, pertenecen, sin que titubeemos al afirmarlo, á un mismo período artístico; digámoslo en términos más concluyentes: el agrupar estos objetos, el hacer de ellos un mismo estudio, debido ha sido á la idea que la primera impresion, que su vista nos causó, llegó á producirnos; esto es, que con breve diferencia, dichos objetos, ni son de un arte anterior al siglo xi, ni podemos asignarles una fecha posterior al siglo xiii.

El carácter particular de cada uno de los objetos cuya descripcion y estudio pensamos hacer, ha de sugerirnos el conocimiento exacto, en cuanto cabe, de la fecha á que, en los diversos períodos del arte, pudiéramos referirlos; su exámen detenido, el convencimiento de su valor, bajo el punto de vista histórico, artístico é industrial.

ARQUETAS. Comencemos este estudio por las dos interesantes ARQUETAS, procedentes, como mejor especificaremos más tarde, del convento de San Márcos de Leon.

Conviene, empero, para seguir el plan que nos hemos trazado, comenzar, al tratarse del estudio de las dos ARQUETAS, por lo que tienen de genérico, ó sea aquello que es comun en esta clase de objetos que con tanta profusion nos legaron las artes de la Edad-media.

El fervor religioso, el esmero y solicitud en las atenciones del divino culto, la piedad, así de los soberanos ó grandes magnates, como de las últimas clases del pueblo, dieron orígen á estas como á otras bellas preseas del mobiliario religioso, é influyeron poderosamente en su conservacion por largo espacio de siglos. Acendrada cada dia esta piedad de los fieles con el mismo esplendor y brillo del culto, aplicábanse á fin tan piadoso, á veces, preciosos muebles, de uso civil en las edades pasadas; otras, toda la riqueza y primor de los que las artes de entónces eran susceptibles de producir. — «Dípticos y trípticos, cubiertas y cajas, arcas y arquetas de diferentes formas y tamaños, así de oro y de plata, como de cristal y de marfil, de ricos jaspes y piedras duras, como de hueso, nácar y maderas preciosas, alternaron en los altares cristianos con las cruces dominicas de nobles metales y exquisitos marfiles, que divididas en multitud de compartimientos de diversas formas, hacian tambien oficio de relicarios» (1).

Al número de los objetos de que ahora nos ocupamos, pertenecian otros muchos que en remotas épocas de nuestra

(1) El Sr. Amador de los Rios, en su erudita monografía titulada *Arcas, arquetas y cajas-relicarios*, publicada en el tomo I, pág. 50 de este MUSEO.

historia vemos á menudo citados en las crónicas y fastos antiguos. Destinada al propio uso que las arquetas de San Márcos, venerábase desde los tiempos de Alfonso el Católico, en la *Cámara Santa* de Oviedo, edificada á sus expensas, la célebre arca de las reliquias, de orígen bizantino, y como tal, preciosa joya del arte oriental. Monumentos de esta clase podrian citarse muchos, aunque gran parte desgraciadamente perdidos hoy.

Costumbre piadosa fué ésta de venerar los huesos de los santos y mártires en arcas ó preciosos relicarios, que, seguida despues por los monarcas astures y legionenses, y llevada al más alto punto por el heróico Fernando I, dando ejemplo de acrisolada devocion, llegó á generalizarse andando los tiempos hasta un grado indecible.

A causa de la misma abundancia de estas especiales ofrendas, emanadas de todas las clases sociales, llegó á rebajarse más tarde el precio y valor intrínseco de las arquetas destinadas á la veneracion de las reliquias de los santos. Sustituyeron, pues, á las antiguas arquetas de marfil ricamente labrado, de cincelado oro ó plata, con engarces de todo género de piedras, y hasta camafeos antiguos, las de cobre encubierto con la fusion vítrea, conocida con el nombre de esmalte. Si esta generalizacion en el uso de las arquetas como ofrendas piadosas, influyó en la decadencia de su riqueza material, no así por lo que hace á su valor artístico, que se caracterizó más señaladamente en una industria más original, y si cabe, de mayor lucimiento; por otra parte, tal generalizacion lleva en sí envuelto el número excesivo de esta clase de manifestaciones de arte, necesario ciertamente para que, despues de la imponderable destruccion propia de los tiempos y de las vicisitudes de los siglos, no sean relativamente escasas esta clase de preciosidades y monumentos arqueológicos.

«Largo catálogo, en efecto, dice el Sr. Amador de los Rios (1), deberíamos formar de las arcas y arquetas esmaltadas, pertenecientes á la gloriosa época del Imperio español, y labradas con exclusivo fin litúrgico, para dar á nuestros lectores exacta idea del efecto producido en esta esfera industrial por el movimiento artístico que se inicia al advenimiento de la dinastía pirenáica. Muchas y muy elogiadas fueron por aquellos dias las que, así en Cataluña como en Aragon, en Navarra como en Castilla, en Leon como en Astúrias y Galicia, poblaron los altares, ó brillaron, pendientes de cadenas de hierro, plata y áun de oro, ante los sepulcros de los santos: muchas y muy estimadas son por los cultivadores de la arqueología, quienes considerándolas como fehacientes documentos artísticos, procuran construir con ellas la historia de las artes en aquella edad, las que han llegado á los tiempos modernos.»

Costumbre fué, no poco singular, el llevar estas arquetas, con las reliquias y huesos en ellas contenidos, al campo de batalla, como defensa y escudo contra los terribles golpes del enemigo: tal era su generalizacion entre todas las clases sociales, que desde las gradas del altar, á lo recóndito del hogar doméstico, ó al ruido y azares de los combates, inspiraban igualmente sentimientos de profunda veneracion.

No es del caso que hagamos constar á qué grado llegó este aprecio de las arquetas-relicarios entre magnates y plebeyos, así en lo que hacía referencia al público culto, como en los demás usos profanos y de la vida ordinaria. La exaltacion religiosa, expresada con relevantes caractéres en la historia patria; las públicas calamidades y quebrantos de todas las clases sociales en una guerra de siete siglos, inspirando tierna devocion en todos hácia los gloriosos intercesores ó mártires esforzados que en otras más heróicas peleas ganaron sus inmarcesibles coronas, fueron gran parte para que de dia en dia se acrecentase el uso de encerrar dentro de estas pequeñas cajas, más ó ménos exornadas con artísticos primores, los objetos y reliquias de mayor estimacion.

Ni es tampoco ocasion de que recordemos aquí las varias clases de estas arquetas, ni de sus caractéres artísticos, con relacion al arte patrio. El Sr. Amador de los Rios, en su ya citada monografía, ha expuesto un general sistema de clasificacion, segun las épocas y el estilo en ellas marcado; erudito estudio que nos releva de insistir nuevamente ahora en este punto, cuando á él podemos remitir á nuestros lectores (2). Por otra parte, aunque este trabajo ilustre más la materia sobre tal particular, como nuestro principal exámen versa sobre las arquetas esmaltadas del *Museo Arqueológico Nacional*, y á éstas, como vamos á ver, no las clasificamos como productos de la industria patria, el recordar aquella clasificacion adoptada por el erudito académico citado, no es sino como un complemento á lo que decimos y despues vamos á exponer.

Antes de pasar al exámen y descripcion de las ARQUETAS de que tratamos, oigamos lo que acerca de la forma general

(1) Monografía citada, pág. 54
(2) Ibid., pág. 59.

de esta clase de objetos hace constar el citado Mr. Labarte: «Los relicarios más antiguos esmaltados, dice, son en forma de una caja ordinaria de tapa plana. De Limoges existen pocos en esta forma, más comun en la mayor parte de los que conocemos del arte del Rhin. Desde fines del siglo XII se adopta como forma más general la de un cofrecillo oblongo, con la cubierta formando tejadillo á dos vertientes, á manera de tumba. La parte superior está terminada con un coronamiento de arcadas abiertas. Todas las caras están cubiertas de adornos ó figuras hechas por medio del esmalte, ó bien por trazos de buril, en el fondo del metal dorado, y destacándose sobre el esmalte del fondo. Dichas figuras son tambien, á veces, de alto relieve, ejecutadas sobre el cobre por medio del repujado; tienen en ocasiones trozos de esmaltacion en sus vestiduras, y si son ángeles, están hechas las alas de igual modo, esto es, esmaltadas y sobre el mismo fondo de la caja.»

Las ARQUETAS, á cuya descripcion pasamos ahora, ya que no por su rareza, deben llamar la atencion seguramente por su agradable aspecto, los armoniosos colores del esmalte que las encubre casi totalmente y sus indubitables caractéres de respetable arcaismo. No son monumentos raros, decimos, porque otros muchos de este género hemos podido ver, bien originales, bien reproducidos en publicaciones nacionales y extranjeras. De igual forma y hasta casi con idénticos adornos y pormenores, podemos señalar una arqueta reproducida al cromo en la publicacion *Melanges d'Archeologie par Ch. Cahier et Arthur Martin, París*, 1855, tomo I, que al decir del texto, posée en Lyon Mr. L'abbé Gau, y en opinion de sus ilustrados autores, pertenece á la escuela de Limoges, citando la autorizada opinion de Mr. Labarte para designar su fecha, no posterior al siglo XIII, aunque con los tradicionales adornos del XII.

Con poquísima diferencia en su tamaño, miden estas ARQUETAS 0^{m},23,50 de largo, 0^{m},06 de ancho y 0^{m},13,50 de altura, contando la peana ó piés en sus cuatro ángulos, de 0^{m},017 de altura. La forma general es tambien comun á ambas. La parte principal, ó sea la caja, está cubierta con un tejadillo en vertiente hácia sus dos caras mayores; en una de éstas se abre la tapa ó portezuela, que tiene el juego de sus goznes en la parte superior. El todo está sostenido por cuatro piés en los ángulos, en figura de prismas regulares. La línea superior, ó sea la interseccion de los dos planos vertientes de la cubierta, lleva un coronamiento ó cimera con menudos arquitos calados, de la que sobresalen tres agujas terminadas en esferitas, todo ello dorado.

En la faz ó cara principal de la una se ven, como motivo ornamental, tres medallones en la parte inferior, ó sea la correspondiente á la caja, y otros tres en la superior, ó sea la tapa ó cubierta simulada; llenan los tres medallones ó círculos inferiores figuras de ángeles ó querubines alados, obtenidas en el mismo fondo metálico y dorado de la caja. Los nimbos, sobre sus cabezas, son de esmalte y formados con círculos concéntricos en que brillan los colores amarillo, verde y rojo con el oro del fondo. En igual disposicion se ven las figuras de los tres medallones superiores, con la diferencia de representarse al parecer en ellas otros tantos santos de medio cuerpo.

Por la línea divisoria del plano vertical de esta faz y el inclinado de la cubierta, hay, en los dos intersticios que dejan los tres medallones, dos adornos formando cuadrifolias con fajas paralelas siguiendo la misma figura, en que lucen los mismos colores indicados ántes para los nimbos; estas cuadrifolias están completas tan solamente en dichos puntos, pues las de la línea superior de la tapa y las de la inferior de esta faz, dejan ver sólo una mitad, y las de las respectivas esquinas de ambos planos, nada más que una cuarta parte de su figura. Otros adornos parecidos, y en forma de cuadrifolias cortadas por su mitad, se ven al pié de cada una de las seis figuras indicadas y dentro de sus respectivos círculos, con los mismos colores dichos. El fondo general en que se destacan estos detalles es de un azul claro ó de cobalto.

La faz posterior, opuesta á ésta, ofrece en su parte baja la tapa ó portezuela hasta la línea vertical de ambos piés. La portezuela tiene una faja que la circunda por sus cuatro lados, dividida en ocho secciones en que alternan los colores rojo y azul pálido con menudas crucecitas doradas. El fondo general de este plano es de azul cobalto sembrado de pequeños cuadraditos, tambien dorados, por toda su superficie. El plano superior ó correspondiente á la cubierta está cortado con fajas diagonales formando un rombo completo en su centro y mitades de otros seis al rededor: el del centro de esmalte verde; los dos laterales de rojo, y los dos superiores y dos inferiores de verde más claro y azul pálido contrapuestos. La faja que los divide está formada de tres banditas de oro en los extremos y de azul en la central.

Las caras laterales ofrecen en toda su altura la figura de un santo de cuerpo entero, en el dorado del fondo; dos columnitas, tambien doradas, simulan sostener el tejadillo ó cubierta de la tapa por ambos lados; una faja central divide esta cara horizontalmente en dos partes por mitad de la figura, y seis circulitos con cuadrifolias inscritas redon-

das ó apuntadas llenan el fondo, del mismo azul que el resto de la caja, luciendo los mismos colores indicados en varias combinaciones de caprichosa esmaltacion.

El dibujo de las figuras es rudo é incorrecto; las actitudes algun tanto violentas y forzadas, caractéres propios de un arte convencional y de pura *manera*, que se copia á sí mismo hasta lo infinito.

La segunda ARQUETA lleva por su faz anterior un medallon central con la figura de un santo de medio relieve, dorado y superpuesto en el fondo tambien dorado, y cortado por una banda de azul pálido con dos rombitos dorados por cada lado; en el fondo del medallon campean seis pequeños circulitos de diferente tamaño, con los colores de esmalte variados, y haciendo juego el blanco con el verde y el amarillo con el azul pálido. Por ambos lados de este medallon, y sobre el fondo general de la caja, de azul cobalto, hay dos figuras de ángeles alados, hechos de relieve y superpuestos, excepto las alas, que están hechas en el dorado del fondo.

La parte superior por este lado, ó sea el plano de la cubierta, está adornado de otras tres figuras de relieve en la misma línea respectivamente que las de la parte inferior, y sobre una banda horizontal de azul pálido. A cada una de estas efigies acompañan cuatro circulitos de esmaltes, dos por cada lado, resultando por consiguiente doce en su totalidad, como motivo ornamental de este plano, y en consonancia con el adorno del inferior.

El coronamiento ó cimera lleva por esta cara en su parte central un boton esmaltado de azul.

La parte posterior y opuesta á ésta, ofrece bastante semejanza con la respectiva de la otra ARQUETA. Su fondo es de azul cobalto con menudos cuadraditos dorados como en aquélla. La portezuela se diferencia de aquélla en estar cruzada de fajas paralelas cortando diagonalmente á otras que la encuadran, éstas alternativamente en trozos de esmalte rojo ó azul, y aquéllas de una fajita azul con filetes dorados á los lados. Estas fajas dividen dicha tapa en un cuadrado perfecto y seis partes ó mitades de otros.

La parte superior de esta cara está tambien cortada diagonalmente como la portezuela, formándose un ajedrezado sobre el fondo azul, del cual sólo se ven tres cuadrados completos y diez mitades de los demás. Por encima corre una fajita horizontal, roja en su centro y azul en sus extremos.

Las caras ó costados laterales son muy semejantes á los de la otra ARQUETA. La figura dorada de un santo llena la parte central; el fondo es como el general de la caja, atravesado horizontalmente de dos fajas de azul pálido, y el todo encerrado dentro de una orla dorada.

La materia de ambas ARQUETAS es de madera chapeada de cobre sobredorado, rehundido ó ahuecado en las partes esmaltadas y burilado en las figuras para lograr las líneas interiores que marcan el dibujo de los rostros, paños y demás accidentes. Las figuras de relieve están, como hemos dicho, superpuestas ó clavadas al fondo, y son igualmente de cobre fundido y sobredorado.

El conjunto, pues, de ambas ARQUETAS, es no poco agradable si se atiende á la parte esmaltada, que cubre casi en su totalidad la superficie con los brillantes y armoniosos tonos que, gracias al procedimiento del esmalte, no ha decaido despues de los siglos que cuentan de vida. La parte dorada presenta algun deterioro como consecuencia natural de la oxidacion de los metales.

Si al interés que bajo el punto de vista del arte corresponde sin duda á las arquetas cuya descripcion acabamos de ensayar, pudiéramos unir lo interesante de sus recuerdos históricos, marcando su orígen ó procedencia primitiva ó la fecha precisa de su fabricacion y artífice ó artífices que labraron, así los esmaltes como las rígidas y secas figuras cinceladas ó buriladas en el fondo; si pudiéramos unir, decimos, todas estas circunstancias y pormenores, nuestro estudio sería al ménos un acopio de datos y noticias allegadas, para que otros, con mayor competencia, pudieran terminarlo más felizmente.

Sabemos la procedencia de ambas ARQUETAS ántes de ocupar el lugar en que hoy se custodian en el Museo Arqueológico Nacional; á él fueron traidas del célebre convento de San Márcos de Leon, y áun por nuevas noticias facilitadas amistosamente por nuestros amables compañeros en aquel establecimiento, podemos añadir que á San Márcos fueron llevadas en otra fecha anterior del antiguo y célebre monasterio de Sandoval.

Los orígenes de esta fundacion son harto remotos: hízola en 1167 el conde Ponce de Minerva, oriundo del Mediodía de Francia y al servicio de Don Alfonso VII, trayendo al efecto monjes de la nueva reforma del Císter del Monasterio de la Espina, y concediendo á su primer abad Diego Martinez las heredades contiguas de Villaverde y Santa Eugenia. El conde Ramiro, hijo del fundador, añadió en 1180 á la fundacion el pueblo de Villamora, y Diego Lopez Cifuentes, en el siglo XIV, los de Nava Tejera, Nogales y Otero. En Sandoval, en fin, pernoctó el Rey Don Pedro

en 1360 despues de una larguísima jornada en persecucion de su adelantado Pedro Nuñez de Guzman. Esto es cuanto cabe que digamos como resúmen de la historia de ese antiguo monasterio, entre cuyas prendas de mobiliario sagrado sabemos que existieron antiguamente las dos ARQUETAS ó cajas-relicarios, como tantas otras que muy bien podemos suponer perdidas ó arrebatadas de aquel santo albergue, en la série de nuestros disturbios y trastornos.

La piedad de los fundadores; el espíritu eminentemente religioso de aquellas edades; los votos y promesas hechos por reyes y magnates; el afanoso cuidado de abades y comunidades en allegar dentro del recinto de su monasterio cuantos objetos de arte pudiesen, para mayor esplendor del culto; la devocion especial que las reliquias y huesos de santos lograban en aquellos siglos en que la morisma corria y talaba á menudo las tierras cristianas, arrebatando muchas veces tan preciados tesoros; todo esto nos explica la existencia de las ARQUETAS en Santa María de Sandoval, y su conservacion á través de tantos siglos. Si nó donacion del mismo fundador, pues como diremos ahora, sus artísticos caractéres acusan cierta posterioridad á aquella fecha, pudieron serlo de alguno de los que, en el trascurso del siglo XIII y siguientes, favorecian con regalos y donaciones á aquella casa. Mas dejemos á un lado todas las hipótesis que formular pudiéramos sobre este punto, temerosos, como siempre, de no dar por esta vía con lo cierto, y vengamos á lo que de la inspeccion de las ARQUETAS podemos deducir guiados de las reglas de una buena crítica.

El estudio comparativo de éstas con otras de idéntica forma y de muy parecidos detalles de ornamentacion; la disposicion del dibujo en los accesorios; el de las figuras grabadas y de relieve; la forma general, en fin, de las ARQUETAS, nos decide á clasificarlas como pertenecientes al siglo XIII, áun tomando en cuenta que por su ornamentacion pudiérase muy bien anticipar esta fecha en casi un siglo. Estos detalles de ornamentacion, empero, no deciden en absoluto en tales investigaciones, puesto que, haciéndose por más de una centuria tradicionales en una escuela ó grupo de artistas, presentan caractéres del antiguo gusto dentro de una nueva evolucion artística. Muy parecidos ó casi idénticos caractéres que los que ofrecen estas ARQUETAS, presentan varios ejemplares de esmaltacion descritos y publicados por Labarte y los eruditos autores de la obra *Melanges d'Archeologie*, ántes citada, los cuales son clasificados como pertenecientes al siglo XIII, opinion autorizada y de mayor fuerza que la nuestra, y que viene á prestar apoyo á la anterior afirmacion.

Natural es preguntarse, despues de todo lo expuesto: dichas ARQUETAS, ¿podrian tenerse, dada su procedencia, como productos de arte español? Largo y costoso empeño sería el dilucidar ahora la cuestion de si el arte de la esmaltacion se practicó en España; y dado caso que á esta duda se respondiera afirmativamente, si los esmaltes fabricados en nuestro suelo lo fueron por artífices nacionales, ó tan sólo por extranjeros advenedizos á quienes la idea del lucro y los hábitos comerciales á ello impulsaran.

Es lo probable, en nuestro entender, y esto creeremos mientras nuevos datos no nos vengan á hacer variar en nuestra opinion; es probable, decimos, que las ARQUETAS del monasterio del Sandoval, como otros muchos objetos esmaltados que abundaban, y en parte se conservan en los tesoros de nuestras iglesias y en otros centros de artísticas riquezas, fuesen productos extranjeros, como sucedió con otro arte bastante análogo al de la esmaltacion, el de la pintura en vidrio, con aplicacion á la imagineria en las vidrieras de colores.

Limoges surtia á casi toda la Europa occidental de esta clase de fabricaciones; y como las ARQUETAS-RELICARIOS del Museo Arqueológico ofrecen todos los caractéres distintivos en las obras de aquel centro artístico é industrial, no titubearíamos en calificarlas tampoco de esmaltes lemosines.

Concluiremos, en fin, este asunto apuntando que, segun puede deducirse del estudio detenido de dichos objetos, el género de fabricacion en ellos empleado es el que hemos designado con el nombre de esmaltes rehundidos.

XI.

LOS PLATOS. Pasemos al estudio y descripcion de los PLATOS que hemos enumerado en el epígrafe y curso de esta monografía despues de las ARQUETAS, y como ellas igualmente producto del arte de la esmaltacion. El P. Florez, que los conoció y supo apreciar su valor arqueológico y artístico, nos dá una noticia de ellos en el tomo I, pág. 41 de

sus *Memorias de las Reynas Católicas*, acompañando al texto un grabado en cobre, noticia que con todo el carácter de bella ingenuidad y buena fé habituales en el P. Florez queremos reproducir íntegra, como no poco curiosa y, en parte, descriptiva de estos objetos. «Hoy tengo en mi poder, dice, otro precioso fragmento de los reyes Longobardos de Italia que trajo de Milán D. Francisco Perez Bayer, canónigo de la Santa Iglesia de Toledo y su dignidad de tesorero. Son dos platos de cobre sobredorados que sirvieron de vajilla á algun rey Longobardo, pues se hallaron en la famosa ciudad de Modoccia (hoy Monza, junto á Milán), donde hizo varias obras la reina *Theodelinda*, mujer de los reyes Artario y Agilulfo. En el centro del uno está grabada á buril una mujer, á quien ponen la corona dos figuras varoniles; en el otro un hombre á quien coronan dos mujeres, que tienen cetros en las manos, y deben ser símbolo de virtudes. El traje es muy sencillo y las figuras notablemente angostas, como que tienen poca ropa. Lo mismo practicaron los vándalos de Africa, pues una moneda muy rara de plata del vándalo Hilderico (que tengo entre las demás) representa una mujer en el reverso con una espiga en cada mano, puesta de frente, y con traje tan ajustado, que es más ancho por los hombros que de la cintura abajo. Y por no haberla estampado bien Seguino (acaso por no tenerla bien conservada) la ofrecemos al pié del plato, á fin de poner delante retratos originales del traje de longobardos de Italia y vándalos de Africa, de quienes se diferenciarian poco nuestros visigodos de España. La reina figurada en el plato, muestra túnica ceñida, ajustada al cuello, y las mangas cerradas hasta el puño. Sobre el hombro un género de manto real, como capa, que llega al medio de la pierna. Algo de esto veremos en nuestras reinas. En los semicírculos del contorno se ve la misma reina á caballo, sentada, con ambos piés á un lado, un alcon en la mano, indicio de ir á caza. Acompáñala otra mujer, tambien montada, y diversas figuras que llevan instrumentos en ademan de hacer música. Véese claro el violin, con tres cuerdas, segun muestra la estampa que ofrecemos al público, por las utilidades que pueden resultar á los amantes de las antigüedades; pues realmente son piezas originales del siglo VI ó principios del VII si sirvieron á la reina Theodelinda, y las de mayor parentesco con los trajes de nuestros reyes godos. El campo fuera de las figuras es un esmalte de color azul, en que conviene el círculo interior y los seis semicírculos de los lados: el campo exterior es de esmalte verde muy vivo, y así unos como otros están matizados con follajes á modo de lazos, dorados como las figuras; todo llano de una superficie, pues no es bajo relieve, sino figuras de plancha entallada de buril, como se graban las figuras en láminas, sin más que los perfiles del vestido.»

No es necesario apuntar lo gratuito de ciertas suposiciones y deducciones hechas por el P. Florez en este pasaje, pero sobre todo, lo que se refiere á la pretendida antigüedad de los platos hasta remontarla nada ménos que al siglo VI ó principios del VII, y la analogía que pretende exista entre el tipo y trajes de las figuras y el de nuestros reyes del período visigodo. Como quiera que sea, la descripcion, aunque ligera, que hace de estos objetos y la noticia de su procedencia, son de no poco aprecio, tratándose de dar á conocer nuevamente éstos al público.

Por lo que hace á la descripcion, deberemos completarla en cuanto nos sea posible con algunos detalles.

En primer lugar, el diámetro total de estos platos es de $0^{m},23$ y de 0,11 el del círculo central. Los asuntos representados en éste son efectivamente, como indica el P. Florez, la coronacion de un rey en el uno y la de una reina en el otro, por más que las dos figuras que colocan la diadema en la frente de ésta no nos aventuremos á asegurar sean símbolos de virtudes como pretende aquél, ni por los trajes ni otros accesorios que pueden examinarse podamos deducir nada bien fundado. En cuanto á la propiedad y valor indumentario, es indudable que merecen alta estima, como hace ver el P. Florez; y si de estos dos círculos centrales pasamos á los que los circundan, en número de seis en cada plato, hallaremos en ellos sobrada materia de estudio. Decimos círculos, y no somos exactos en esta denominacion: hállanse cortados éstos por la línea exterior del medallon central, apareciendo ocultada por éste como una tercera parte de su circunferencia; no son, pues, círculos completos, sino porciones ó segmentos. En el de la coronacion del rey se ve en el más alto de estos compartimientos al rey á caballo, con un halcon en la mano; sigue á éste por la derecha en el inmediato otro asunto análogo, ó sea tambien de caza: un ciervo perseguido de cerca por dos perros; en el inmediato á éste otro cazador á caballo disparando su ballesta; despues de éste otro asunto que parece interrumpir la série comenzada, puesto que se representa en él un hombre que toca el violin ú otro instrumento análogo, y otro que baila grotescamente cabeza abajo. Vuelve en el quinto medallon á verse otro asunto alusivo á la caza, esto es, un montero á caballo sonando su bocina; y en fin, en el sexto y último otra figura á caballo que hace sonar un violin, sin que tampoco encontremos mucha relacion entre este asunto y los anteriores. Acaso haciendo un estudio detenido podrian explicarse estas dudas, ó acaso queriendo entrar en el terreno de las conjeturas podrian

verse en los dos medallones, cuya significacion no nos hemos explicado, los músicos y juglares que acompañasen al rey en una partida de caza.

El plato de la coronacion de la reina ofrece en el medallon superior, la figura, al parecer, de ésta á caballo, y con el halcon en la mano izquierda; en el segundo medallon hay dos figuras: la una sentada, en actitud de beber en un vaso, y la otra como arrodillada á sus piés; el tercer medallon ofrece dos figuras conversando; el cuarto otras dos, una de ellas haciendo sonar un violin; el quinto representa á una mujer á caballo, acaso dama ó criada de la reina, y el sexto, en fin, la figura de un hombre, tambien montado, tocando un instrumento análogo á los anteriores, éste muy parecido, si no idéntico, al medallon respectivo en el otro plato.

Todas las figuras y grupos mencionados son del mismo fondo metálico, esto es, de cobre, de que se componen principalmente los platos. Los detalles están expresados con trazos de buril abiertos en la superficie. Campean estas figuras sobre fondo azul, hecho de esmalte, casi único color de esmaltacion que existe, y que, combinado con el fondo cobrizo, produce toda la ornamentacion.

A los lados de las figuras, lo mismo en el grupo de los medallones centrales que en los más pequeños que los circundan, se ven unos sencillos adornos en forma de S y terminados en flores de lis. En las porciones ó tímpanos resultantes entre los arcos de los círculos exteriores se repite en todos el mismo motivo ornamental, esto es, una hoja caprichosa, combinada con una especie de lazo, con los colores verde, azul y amarillo.

Rodea, en fin, el todo, el borde del plato, por el cual corre una sencilla greca, en que forman triángulos sobre el fondo azul unas delgadas banditas del color metálico. El reverso de estos platos presenta unos sencillos adornos rehundidos.

No es menester hacer mucho esfuerzo para combatir el error en que incurre el P. Florez señalando tan remota fecha á los PLATOS de la coronacion. Sabido es que la industria de los esmaltes era completamente desconocida, no ya durante todo el período que aquél indica, ó sea el de los longobardos de Italia y el de los visigodos de España, sino áun durante algunos siglos despues. Los caractéres artísticos, por otra parte, acusan una fecha mucho más reciente; y á los ojos de la buena crítica esta es razon de tanto peso, que llega á adquirir condiciones de plena conviccion.

El carácter de las figuras, en efecto, el gusto ornamental, así en los detalles más minuciosos, como en la totalidad ó conjunto, nos convencen por completo acerca de este punto. El estudio comparativo de estos caractéres con los que ofrecen otros monumentos análogos; la manera de disponer, tanto los grupos como el conjunto ó totalidad de la ornamentacion; la clase de esmalte usado y los colores empleados, nos deciden á clasificar dichos objetos como esmaltes rehundidos pertenecientes al siglo XIII.

Del mismo estudio hemos creido deducir que, no obstante los orígenes italianos que les atribuye el P. Florez, y á pesar de la noticia, auténtica sin duda, de haberlos adquirido en Milán D. Francisco Perez Bayer, pertenecen, como las arquetas que hemos descrito, á la industria lemosina, que durante mucho tiempo gozó el privilegio de surtir á casi toda Europa de objetos esmaltados. Creemos tambien descubrir cierto carácter francés, así en las figuras como en algunos adornos; pero sobre todo lo que más nos decide á dudar de su orígen italiano, es ser el procedimiento de su fabricacion el del rehundido; procedimiento que, como hemos indicado en páginas precedentes, no se llegó á arraigar en Italia por largo tiempo, y áun esto en un período posterior á la fecha que hemos señalado á estos platos.

El asunto mismo parece revelar que fueron hechos acaso para el ceremonial de la coronacion de algun rey, y no, como indica el P. Florez, como platos de una vajilla, así por su tamaño como por aquella especial circunstancia que, repetimos, parece expresar el mismo fin para que se fabricaron, aunque esto no pueda traspasar los límites de la suposicion.

Proceden estos objetos, conservados como las ARQUETAS en la pieza del joyero del Museo Arqueológico, del de Ciencias Naturales, fundado en tiempo de Cárlos III, y del que provienen otros muchos objetos de arte y arqueología, que á la fundacion del Arqueológico pasaron, de órden superior, á formar parte de su riqueza. Allí tambien se custodiaban, ignoramos por qué causa, las riquísimas alhajas, que hoy se ven expuestas en el Museo del Prado, procedentes de la herencia de Felipe V de su padre el Delfin, y originarias en su mayor parte de los tesoros de Francisco I y Enrique II. Existiendo ya este centro de riquezas artísticas y arqueológicas (estas procedentes de Felipe V, se elevan al valor de algunos millones) pudo juzgarse conveniente conservar allí los interesantes PLATOS, una vez adquiridos por compras ó bien donados, que esto ignoramos tambien, por su primer poseedor Perez Bayer.

X.

El PORTA-PAZ. Este es el último de los objetos elegidos para asunto de nuestro estudio, cuya relacion y puntos de semejanza con los ya descritos no pasará de cierto desapercibida para quien examine con algun cuidado unos y otros.

Este instrumento, usado en el ceremonial del culto durante la celebracion de las misas solemnes, y llamado tambien simplemente *la paz*, es comunmente una placa de oro, de plata, de otros metales, de marfil y otras materias, que han variado tanto como los tiempos y circunstancias. El celebrante le besa durante la misa despues del *Agnus Dei* y de la oracion *ad petendam pacem*, y los acólitos le dan sucesivamente á besar á todos los demás ministros del culto ó personas de eclesiástica categoría que se hallen presentes, como en signo de paz y fraternal union. Este uso dimana del antiquísimo entre los fieles, de darse el ósculo de paz en la iglesia, ántes de acercarse á recibir la sagrada Comunion. En las *Paces* se ha representado, en fin, más comunmente la Santa faz, la imágen de la Vírgen con el Niño Jesús en los brazos, y el Divino Cordero ó *Agnus Dei*. Por lo demás, estos instrumentos, cuyo nombre latino es *deosculatorium*, se remontan á la más remota antigüedad en la historia de la Iglesia, como formando parte del mobiliario religioso.

Mide este interesante objeto de arte $0^{m},14$ de alto por $0^{m},10$ de ancho. Su figura se acerca á la romboidal, si bien su contorno ofrece tres líneas curvas salientes en cada uno de sus cuatro lados. Sobre la placa ó lámina de cobre y por su faz ó cara exterior, está representado en trozos de esmalte el asunto que motiva su sencillo y único ornato, esto es, la figura de Jesucristo de pié, en actitud de dar la bendicion con la mano diestra y sostener un libro con la izquierda. Esta figura, lo mismo que las anteriormente descritas en las ARQUETAS, está obtenida en el mismo fondo metálico, y sus líneas interiores, ó sean las que dan razon de los detalles en la cara, manos y vestiduras, con trazos de buril, abiertos sencilla y francamente sobre el cobre, sin gran estudio ni esmero en la ejecucion.

El fondo sobre que se destaca dicha figura del Salvador es azul. Circunda la cabeza de éste un nimbo de color verdoso, con cuatro florones perpendiculares del mismo fondo cobrizo, de los cuales uno se oculta detrás de la cabeza. Parte por su mitad el campo azul de esmalte, y en sentido horizontal, una faja, de igual tinte verdoso que el del nimbo, con una sencilla orla ó greca que la divide en triángulos. Dicha greca es del mismo cobre del fondo.

En las cuatro plazas formadas en este por el eje de la figura, que podemos suponer divide á aquél en dos mitades, y la banda horizontal, lucen, de esmalte blanco, unos sencillos adornos de gusto románico, que se copian ó repiten exactamente en los cuatro espacios dichos.

Hé aquí, pues, descrita la forma de este singular objeto, que por su pequeño tamaño y su primer aspecto, no llamará seguramente la atencion en la generalidad de las personas que visiten el precioso joyero del Museo, pero que, arqueológica y artísticamente estudiado, ofrece no pocos motivos de estima y consideracion.

Hallóle el celoso oficial de aquel Establecimiento, Sr. Saviron, en el apartado pueblo de Nueno, provincia de Huesca, y no dudó un punto en destinarle á formar parte de la creciente riqueza que de dia en dia atesora el Museo. Nosotros le reputamos obra lemosina tambien y del siglo XII ó XIII, lo cual justifica que le hayamos elegido para acompañar su estudio con el de las ARQUETAS y PLATOS, que damos en este punto por terminado, temerosos de alargar demasiado una materia que no nos ha sido posible, ya que no amenizar, al ménos hacer doblemente interesante, acopiando noticias auténticas y datos desconocidos.

INSCRIPCIONES ROMANAS

QUE SE CONSERVAN

EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL;

ESTUDIO

POR DON JUAN DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO (1).

III.

(2) 

Habiéndonos ocupado en el tomo anterior de las inscripciones romanas que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional, pertenecientes á la antigua provincia tarraconense, con detallada noticia de su procedencia y yacimiento, para completar nuestro estudio acerca de la epigrafía romana del Museo, habremos de dar á conocer á nuestros ilustrados lectores las memorias litológicas en él custodiadas, que se hallan en diferentes parajes de la Bética y la Lusitania.

Empezando por las de la Bética, la primera inscripcion que por su procedencia y su importancia debemos examinar, es la que sigue:

HISPALIS *(SEVILLA)*.

Pequeño fragmento de mármol blanco, de forma rectangular, y de $0^{m}{,}45$ de longitud por $0^{m}{,}27$ de latitud, en el que se lee:

F A B I A E · Q F I
L A E C O N S V L A R I S
SENATORIS · SOROR SENATORIS MATRI
INGENVI IVNCINI ITEM PVELLAE I

Desde luego se comprende que esta inscripcion es sólo fragmento de otra mayor, lo cual resulta plenamente justificado, no sólo por lo que aparece á su simple vista, sino por los que hablaron de ella ántes de ahora. Otro pedazo se conservaba (que tampoco completaba la leyenda), segun se desprende de la noticia que dá de ella el Conde del Aguila, en su manuscrito, diciendo, que «*estaba puesta por solería en la cruz del pozo santo, y sólo ha quedado el primer pedazo.*» El mismo conde, Ignacio Leyrens, Luis German, y Masdeu, este último copiándola de carta que le dirigió

(1) Véanse la 1.ª y 2.ª parte de este estudio en el tomo VI, pág. 477.

(2) Pequeña ara votiva (Alt. 0,18) de piedra caliza, sin inscripcion, encontrada en la Milla del Rio, cerca de Leon. *(Museo Arqueológico Nacional.)*

el Príncipe Pio en 3 de Octubre de 1792, reproducen los dos trozos ó fragmentos de tan notabilísima inscripcion, aunque con algunas variantes, que anota, con su exactitud acostumbrada, el docto Hübner (1.174), completándola, en nuestro humilde juicio, con mucho mejor acierto que lo habia hecho el citado Masdeu.

FABIAE · Q · F · H*adrianil*
LAE · CONSVLARIS *f. senatoris uxori*
SENATORIS · SORORI · SENATORIS · MATRI *qui sunt in r. p. n. pueri*
INGENVI · IVNCINI · ITEM · PVELLAE · I*ngenue titianae eis*
QVODANNIS · IN ANNOS · SINGVLOS · HS · L · MILI*um usuras semisses*
DARI · VOLO · QVAM · SVMMAM · BIS · IN ANN*o natali c. seii viri mei*
K · MAIS · ET · MEO · VII · K · MAIAS · INALIMENT*orum ampliationem*
ACCIPIANT · PVERI · INGENVI · HS · XXX · NVMMOS · PV*ellae ingenua HS. XL. n. quam-*
QVAM · SVMMAM · SVFFICERE · CREDO · SI TAMEN · NVMERVS *puerorum puellarumque s. s.*
MAIOR · ERIT · PRO · PORtIONE · QVA · INTER · MASCVLOS *ut distribuatur cavi*
DISTRIBVI · OMNIBVS · VOLO · QVOD · SI · AMPLIVS · ER*it in legato item aequabili*
*terq*VE · INTER · EOSDEM · DISTRIBVANT*ur qui supererunt nummi*

Cita luégo, siguiendo su acertado y erudito sistema, los autores, impresos ó manuscritos que se han ocupado del epígrafe, y presenta las variantes que, comparadas, ofrecen las diferentes copias del mismo, terminando con estas palabras, que transcribimos en el mismo idioma en que él las ha escrito, para no alterar en lo más mínimo su sentido:

«Post tumultuarias quasdam observationes meas in itineris festivatione prolatas (act. Berln. a. 1861 p. 87). Mommsenus iam loco modo indicato titulum restituit atque institutionis alimentariae a clarissima femina quadam aliunde ignota, Hispali fortasse oriunda factae rationem paucis explicuit; hoc loco supplementa sua aliqua ex parte refinxit. Scillicet alimenta haec iam instituta erant a Iunco quodam (cogitare potest de Sex. Aemilio Iunco cos. a. 127), unde pueri appellantur Iuncini, puellarum nomen excidit. Utrisque bis in anno, natali proprio et natali aut viri aut patris aut alius cuiusdam hominis, usuras totas sestertium quinquaginta milium, i. e. si semisses usuras fuisse statuimus, sestertium tria milia (quae est *summa* v. 6 y 9) distribui iubet, pueris singulis sestertium triginta nummos, puellis, cum ipsa femina esset, aliquanto plus fortasse nummos quadraginta. Si numerus puerorum puellarumque maior erit, quam summa illa patiatur, etiam puellae triginta tantum accipiant; si summa maior erit, quod eius supersit eadem ratione inter pueros puellasque distribuatur. Mommseni supplementa, quae non verba ubique restituunt sed sententiam, ampliore explicatione non indigent.»

Conformes en un todo con las acertadas conjeturas del epigrafista berlinés, creemos que la interpretacion del epígrafe que nos ocupa debe ser la siguiente:

[*Por testamento*] *de Fabia Hadrianilla, hija de Quinto, hija de senador, mujer de senador, hermana dè senador, madre de senador. Dejo á los niños Iuncinos ingénuos y á las niñas ¿Ticianas? tambien ingénuas de nuestra república, un capital de* 50.000 *sextercios, para que sus productos se distribuyan dos veces en cada año; á saber, en las kalendas de Mayo, natalicio de mi marido, C. Seyo; y en el dia siete de las mismas kalendas, mi natalicio, para mayor alimentacion de los referidos, en esta forma: á cada uno de los niños* 30 *sextercios, y á cada una de las niñas* 40; *y si hubiere más niños ó niñas, entónces* 30 *á cada niño ó niña; y si no hubiere suficiente número de niños y niñas para consumir el producto del capital, que se les den* 30 *y* 40 *respectivamente á cada niño ó niña, y el resto se les distribuya proporcionalmente.*»

Ajustada la cuenta, segun esta inscripcion, resulta que el producto ó interés del capital impuesto para la benéfica memoria, hubo de ser el 6 por 100; pues el 6 por 100 de 50.000, son 3.000, que repartidos de la manera que la disposicion testamentaria establece, habrian de serlo entre veintiuna niñas y veintidos niños; pues así resultan justos 1.500 sextercios en cada distribucion anual, ó sean los 3.000 al año, rédito al 6 por 100 del capital. Como podia suceder que hubiese mayor número en los benéficos institutos, con previsora solicitud dispuso Fabia que entónces se

diesen 30 á cada niño ó niña; en cuyo caso fácilmente se deduce que no podrian pasar de veinticinco parejas, á 30 sextercios cada niño ó niña, ó sea á 60 cada pareja, lo cual dá la suma de los 1.500 sextercios en cada distribucion anual. Y no queriendo que pudiese haber dudas, si el número de niños ó niñas fuese menor que el designado, y no pudieran consumirse los 1.500 sextercios de cada distribucion, estatuyó tambien que en tal caso se les diesen los 30 y 40 respectivos, segun el sexo, y que el resto se distribuyera proporcionalmente.

La denominacion de niños iuncinos y niñas ¿ticianas? claramente nos indican dos institutos benéficos, fundados por personas que llevaron respectivamente los nombres patronímicos de Iuncio y Ticio; recordando Hübner á propósito del primero, el nombre de Sexto Aemilio Iunco, cónsul el año 127, al cual pudiera atribuirse la fundacion del colegio ú hospicio, piadosos asilos introducidos en Roma y las provincias, segun autorizada opinion, por el español Trajano.

ITÁLICA *(SANTIPONCE).*

Entre los curiosos objetos que forman la coleccion de antigüedades recientemente adquirida por el Museo Arqueológico Nacional, en su mayor parte procedentes de la que con gran amor á la ciencia reunió el distinguido arqueólogo sevillano, Sr. Caballero Infante, encuéntranse varias inscripciones, en su mayor parte funerarias, pero con la particularidad, tres de ellas, de estar abiertas en el frente de otras tantas aras, una de ellas honoraria, de mármol, con sencillisima dedicatoria en caractéres de buena época, en los que sólo dice:

VICTORIAE.

Esta ara *turicrema* mide 0^m,21 de alto por 0^m,11 de ancho: está bien conservada, y tiene una pureza de líneas. en medio de su elegante sencillez, que concuerda perfectamente con los caractéres de la dedicatoria. Probablemente seria de las que solian colocarse delante de estátuas de divinidades, á la entrada de los bosques sagrados ó delante de los templos, en el pronaos, y á veces á los lados de los caminos públicos (1) como votos ó recuerdos de personas agradecidas á los favores que se creyeron obtenidos de las divinidades. Es inédita.

Las otras dos son tambien de las llamadas *turicrema*, ó sea para quemar perfumes (Lucret. II, 353; Virg. *Æn.* IV, 453). Estas aras, sustituyendo á los sencillos cipos sepulcrales, demuestran la piedad de los que las colocaron sobre el lugar en que reposaban los restos de la persona querida; los cuales, á la vez que conservaban su nombre en el sencillo monumento, levantaban un ara para ofrecer sacrificios á los Dioses manes.

Tales aras funerarias apenas se encuentran mencionadas en los autores que han tratado de las antigüedades romanas en España, lo cual dá mayor importancia á las que van á ser objeto de nuestro estudio.

Como procedentes de Itálica se dan en el catálogo presentado al Museo por el vendedor, noticia que bien puede admitirse, conociendo el gabinete de donde proceden, que ya se ha indicado. El lugar fijo de su yacimiento se ignora. La letra de una y otra claramente revela la época Antoniniana, y nosotros las tenemos tambien por inéditas.

Las dos son de mármol, y de sencillo adorno de muy buen gusto, viéndose encima el hogar ó sitio destinado á la cremacion de los perfumes, conservándose en todas ellas marcadas señales del fuego que en las mismas ardió.

(1) Las aras se colocaban al aire libre, ya en el períbolo de los templos, ya léjos de ellos, independientes de todo edificio, protegidas solamente por una valla (Ορίγχος, περισχοίνισμα, *Cancelli.*—Hermann, *Gottesd. Alterth.*, 17, 13; 19, 1 y 2; Bötticher, *l. l.* p. 22; Lübbert, *Op. l.* p. 37); en un recinto consagrado (τέμενος ἱερὸν, FARUM, SACELLUM.—Hom., *Il.* VIII, 48; Herod., III, 142; Paus., VI, 20, 7; 25, 1; X, 33, 6; 38, 4; Poll., VIII, 141; Plut., *Vit. X orat.*, p. 847 a; Cic., *De div.*, I, 45; Tac. *Ann.*, XV, 41; Solin., I, 10; Serv., *Ad Aen.* VIII, 271; Orelli-Henzen, 1806; *Corp. insc., lat.* 1577, 3, 2); en un bosque sagrado; en la cima de una montaña; cerca de las fuentes y de los rios; en las orillas del mar; en el interior de las ciudades; en las plazas públicas; en las calles; en los caminos; en las fronteras de los Estados y regiones; en los campos; *cerca de las tumbas*, etc.

Las inscripciones dicen así:

1.ª

D · M · S ·
LICINIA · LICI
NILLA · ANN
XXXV · MESES ·
IIII · DIES VIIII
H · S · E · T · R · P ·
D · S · T · T · L

Altura 0^m.62. — Ancho 0^m.27.

Diis Manibus Sacrum. Licinia Licinilla Annorum XXXV, meses IIII, dies VIIII, hic sita est. Te rogo praeteriens dicas: sit tibi terra levis.

O sea: *«A los sagrados Dioses manes. Licinia Licinilla, de treinta y cinco años, cuatro meses y nueve dias, aquí yace. Te ruego pasajero (ó viandante) que digas: séate la tierra leve.»*

El diminutivo, que como cognomen lleva la jóven allí enterrada, parece indicar denominacion ó sobrenombre cariñoso.

2.ª

Ara como la anterior.

D · M · S ·
COR · NEL ·
APOLLONIVS
VIXITANN · XII
M II · P I·S S·T·T·L

Altura 0^m,33. — Ancho 0^m,17.

Diis Manibus Sacrum. Cornelius Apollonius, vixit annos XII Menses II. Piis in suis: sit tibi terra levis.

«A los Dioses manes. Cornelio Apollonio, que vivió doce años y dos meses. Piadoso para con los suyos. Séale la tierra leve.»

Además de estas tres aras, y de la misma procedencia y atribucion, han venido á aumentar los monumentos epigráficos del Museo, las siguientes inscripciones funerarias, todas ellas con caractéres de la época Antoniniana.

Por la sencillez se recomiendan estos epígrafes.

1.ª

D · M · S ·
T · ATILIVS ASSA
TVS · V · A · P · M · XXV
PIVS IN SVIS
S · T · T · L

Altura 0^m.21. — Ancho 0^m.23.

Sagrario á los Dioses Manes. Tito Atilio Assato vivió poco más ó ménos veinte y cinco años. Piadoso con los suyos. Séale la tierra ligera.

Hübner la copia con el núm. 1.138; pero lee, con error, T · AELIVS. El epígrafe claramente dice T. · ATILIVS.

2.ª

D · M · S
HERIA CALPVRNI
A VIXIT ANNIS· V
M · V · D · XVIIII
S · T · T · L ·

Altura 0m,20.—Ancho 0m,20.

Esta inscripcion, descubierta tambien en Itálica, conservábase casa de D. Eduardo Sanchez, y despues formaba parte de la citada coleccion últimamente comprada por el Museo. Hübner la copia (1.150).

«Sagrario á los Dioses Manes. Heria Calpurnia de cinco años, cinco meses, y diez y ocho dias. Séale la tierra ligera.»

3.ª

D M / S
SIL · VA/NA VIXS
ANN·XV · ANNI
MA CA/NDIDA
PIA IN/SUIS
S / T L

Altura 0m.16.—Ancho 0m.27.

Esta lápida está quebrada, segun se indica.

Es notable su epígrafe por la sentida frase «ánima cándida,» en la que parece escucharse la exclamacion de una madre amantísima al perder la hija de sus entrañas, en el albor de su risueña primavera.

A pesar del carácter pagano de la lápida, refléjase en esta exclamacion la influencia del espiritualismo cristiano.

Conservábase tambien en Sevilla, en poder de D. Manuel Almonte, y despues formaba parte de la citada coleccion recientemente adquirida por el Museo. Hübner la copia con el núm. 1.155.

«Sagrario á los Dioses Manes. Silvana de quince años; Anima inocente. Muy piadosa con los suyos. Sea leve la tierra.»

4.ª

D · M · S
L I T V C C I A
PRIMILLA · AN
XV · $\overline{M}$ · XI · DIER
V·PIA·IN·SVIS·H
S E S·T·T L

Altura 0m,27.—Ancho 0m.30.

Esta lápida, vendida al Museo en la citada coleccion, como procedente de Itálica, ofrece la particularidad de llevar un cognomen igual al nombre de PRIMILLA, que se halla en dos inscripciones, tambien funerarias, de Car-

tagena, que copia Hübner con los números 3.497 y 3.498, lo cual puede hacernos creer que fuese liberta de alguna que llevase aquel *nomen*.

«Sagrario á los Manes. Lituccia Primilla de quince años, once meses, y cinco dias. Piadosa con los suyos. Yace aquí. Séale la tierra leve.»

5.ª

D · M ·
Q · L · EVARIS · Q
ANN LX ·
PIVS IN SUIS
H·S·E·S·T·T

Altura 0^{m}.32.—Ancho 0^{m}.24.

Pertenece á la misma coleccion, y se dijo al Museo procedia tambien de Itálica, aunque sin haber podido adquirir más datos.

Esta y la anterior son inéditas.

«Sagrario á los Dioses Manes. Quinto Lucio Evaris, ¿hijo de Quinto? de sesenta años. Piadoso con los suyos. Aquí yace. Séale la tierra leve.»

ARVA (*ALCOLEA DEL RIO*).

D · M · S ·
EGNATIA · FA
RVTIA · QVE · ET
LETINA · ANNO
XXXXV · PIA INSV
IS H · S · E · S T · L ·

Altura 0^{m},28.—Ancho 0^{m},23.

Descubierta en *Alcolea del Rio* (la pliniana Arva), el año 1852, *en Peña de la Sal, en el sitio del Castillejo.* Conservábase en Sevilla en poder de D. Eduardo Sanchez, de donde debió pasar á la coleccion citada, adquirida últimamente por el Museo.—Hübner la copia equivocando el segundo nombre de la difunta. (1.067).

«Sagrario á los Dioses Manes. Ignacia Farucia, renombrada Letina, de cuarenta y cinco años. Piadosa con los suyos. Aquí yace. Séale la tierra ligera.»

AXATI (*LORA DEL RIO*).

D · M · S ·
L · FLAVIVS
FLAVIANVS
ANN · XXXXVIII
PIVS · INSVIS
H · S · E · S · T · T · L ·

Altura 0^{m},30.—Ancho 0^{m},22.

Descubierta en 1851 en el *Puerto*, *Cortijo de Lora del Rio*, la antigua Axati, Municipium Flavium, y trasladada á Sevilla, donde la conservaba, al escribir Hübner su *Corpus inscriptionem*, D. Eduardo Sanchez. Despues debió pasar á la coleccion referida que en este mismo año ha adquirido el Museo. Hübner la copia con el núm. 1.058.

«Sagrario á los Dioses Manes. Lucio Flavio Flaviano, de edad de cuarenta y ocho años. Piadoso con los suyos. Aquí yace. Séale la tierra leve.»

URIUM *(HUELVA)*.

INSCRIPCION HONORARIA.

Lámina de bronce, en varios fragmentos, hallados en las minas de Riotinto, segun nota del Gabinete de Historia Natural, donde se conservó hasta la formacion de nuestro Museo.

Las letras que se conservan en los destrozados fragmentos que han llegado hasta nosotros, son las siguientes:

IM..... ERVAE · CAESARI · AVG (1)
ONTIFICI · M A X I M O · TR ·
OTEST. P.P. III
IIII PV

Aunque tan destrozados estos fragmentos, podemos gozar de toda su lectura, gracias al cuidadoso esmero con que nuestra Academia de la Historia conserva en su riquísima biblioteca todos cuantos antecedentes pudiéramos desear acerca de esta importante lámina de bronce, y copias, sacadas al haberse hecho el hallazgo de la lámina, ántes de que se perdiesen los muchos fragmentos que hoy faltan.

Consisten dichos antecedentes en una copia hecha por mano del mismo D. Tomás Andrés de Gúseme, en Lora del Rio á 13 de Setiembre de 1762, segun la cual, la inscripcion, tal como fué hallada, decia así:

IMP · NAERVAE · CAESARI · AVG
PONTIFICI · MAXIMO · TR
OTEST · PP · COS · III
G · IIII · PVDENS · AVG · LIB
ROCVRATOR
IO · POSVIT

Al lado de la inscripcion pone en tamaño natural un facsímile de las dos primeras letras, y despues dá noticias circunstanciadas acerca de su hallazgo, que no transcribimos por encontrarse con mayor extension en otro de dichos documentos, de que en breve habremos de ocuparnos.

Existen además otras dos copias de la época: una, perfectamente dibujada, aunque por desgracia anónima, que concuerda en un todo con la de Gúseme, y otra, tambien del tiempo del hallazgo, reproduciendo la de este célebre anticuario y sus noticias, aunque sin nombre de autor, ambas tambien conservadas en la Academia de la Historia.

Pero lo más notable que acerca de esta singular plancha de cobre guarda la misma corporacion, es un rarísimo folleto, del que no tenemos noticia exista otro ejemplar, en el cual se dan, no sólo circunstanciados datos acerca del hallazgo, sino que se emiten juicios críticos, que denotan la mucha erudicion de su autor, y el estado de adelanto en que se hallaban ya en España este linaje de estudios, en la segunda mitad de la pasada centuria.

---

(1) La A, la V y la G forman un solo monograma en la inscripcion original.

El folleto lleva por título: «✠ *Memoria antigua de Romanos, nuevamente descubierta en las minas de Rio Tinto, ilustrada con su explicacion y notas por un curioso sevillano.»* Lleva en seguida la inscripcion, reproducida por medio de un grabado en madera, en el centro de la portada, supliendo las palabras incompletas, como sigue:

IMP·NERVAE·CAESARIA·VG
PONTIFICI · MAXIMO · TR ·
POTEST · PP · COS · III
AVG IIII·PVDENS·AVG·LIB
PROCVRATOR
SVO POSVIT

Y despues continúa en la misma portada: «*dala* á luz con las licencias necesarias, D. Francisco Tomás Sanz, Administrador Assentista de dichas minas, y la dedica á la Magestad Catolica del Señor Cárlos III, que Dios guarde.»

Como en este importante papel, tan raro hoy, se encuentran cuantas noticias é ilustraciones puedan desearse acerca de la plancha que nos ocupa, no vacilamos en reproducirlo en este lugar, atendiendo tambien á sus cortas dimensiones.

«✠ EXPLICACION DE ESTA MEMORIA.

«§. I. Descubrimiento de este monumento antiguo.—El dia 31 de Julio del año que corre de 1762, trabajando los Operarios de Rio-Tinto en alumbrar, y desembarazar de los escombros, y materiales con que estudiosamente se habia cegado un conducto antiquisimo, abierto á pico en peña viva, en el hueco de la estatura de un hombre, al que el actual Administrador Assentista de dichas Minas D. Francisco Thomas Sanz puso el nombre de San Carlos, en obsequio de nuestro Rey, y Señor Carlos III (que viva) al llegar á las 134 varas de distancia, desde la boca de dicho antiquisimo conducto, y á las 19 y media varas de profundidad, respecto de la superficie, á los inconsiderados golpes de los Azadones, que la maltrataron, se encontró una lamina de cobre antiquisimo de una vara menos dos pulgadas de largo, y dos tercias menos una pulgada de ancho, del grueso de un peso duro. Reconocieronse en los pedazos, en que se partió, algunas letras, por lo que uniendo los fragmentos, que se pudieron recoger, se halló era una Inscripcion Romana de las Letras de mejor forma, cuando florecia el Romano Ymperio; y aunque no pudo integrarse del todo, como estaba, pues se separó, y deshizo la moldura del mismo metal, que la orlaba, por algunos pedazos, que han parecido, se conoce era de quatro pulgadas de ancho con sus perfiles, soldada con plomo, y estaño corroidos del tiempo, con señal por el reverso de haver tenido algun remate, ó coronacion, quizá del mismo metal. Aunque se han perdido algunas Letras, se lee no obstante, lo que se ve en la copia precedente. Como aquel antiquisimo conducto tira de Sur á Norte, se cree, nos descubrirá el secreto, hasta ahora ignorado, de la entrada, y desague de la Mina principal, que cae debaxo del antiquisimo Castillo, que las corona, y se llama de Salomon. Por lo que mientras prosigue tan importante Obra, con motivo de llevarse el Original, en virtud de Real Orden, á nuestro Catholico Monarcha, se ofrece á los criticos curiosos, y amantes de la antiguedad erudita esta noticia y copia, con alguna explicacion, y oportunas reflexas sobre el contenido de dicha inscripcion, para que sirva de incentivo á los mas iluminados, é instruidos ingenios de elucidar con mejores notas este antiguo Monumento, hasta ahora inedito de nuestra Betica.»

«§. II. Sobre el sitio en que se encontró esta Memoria.—Una de las cosas, que mas contribuye á la Grandeza, y felicidad de nuestra España, es la fecundidad prodigiosa de preciosos metales, que la enriquecen. La Sagrada Historia hizo de fee esta verdad (1). Los celebres Montes Marianos, oy Sierra-Morena, prueban con evidencia á los

(1) Metalla argenti, & auri, quæ ibi sunt. I. Machab. 8, 3.

ojos con inmensos escoriales, quanto se aprovechó la codicia Extrangera de estos nuestros ocultos thesoros. Las primeras gentes, que de las Costas de Africa aportaron á España, hallaron tan abundante la plata, que de ella constaban aun los pesebres de las bestias, y los utensilios mas viles. Especialmente de aquellas vertientes de Sierra-Morena, que por el Norte cubren la Betica, ó Andalucia, dice Estrabon que estaban llenas de precioso metal (1). Entre otros sitios fueron celebres por su antiguedad, por su laboriosa construccion, y por su fecundidad admirable de Metales, las famosas Minas de Rio-Tinto. Llamase asi, por que aquel Rio nombrado de los antiguos *Urium*, se forma de varios manantiales de Aguas Minerales, y Metalicas, que proceden de aquellas Minas, tan acres, y mordaces en su origen, que no pueden sufrirse en la boca, aun por algunos instantes. Esta agua en toda la corriente del Rio tintura de herrumbre todo lo que baña, ni consiente en sí cosa viva. Al naciente deste Rio huvo un Pueblo Romano, que Ptolomeo (2) demarca, y Plinio llama *Urium.*»

«El mismo Plinio (3), Diodoro Siculo (4), y Rodrigo Caro (5) hacen una puntual descripcion topographica de la admirable fabrica de estas Minas, y modo de beneficiarlas. Lo que oy se ve, aunque ruinoso, y desfigurado, prueba convenientemente lo que antiguamente fue. Se ven montes de escorias, que compiten en alturas con los naturales. Se ven profundisimas, y dilatadisimas cavernas socavadas á pico, é inundadas de inmensa agua. Se ven muchos, y artificiosos pozos, para el desague de las Minas. Se ven desplomados montes, y quebrantados á fuego Peñascos grandisimos. Se ven profundisimas lumbreras sacadas á escuadra, y repartidas á ciertas distancias, para comunicar escasa y bien distante luz á aquellos hondisimos soterraneos. Se ven por aquellos contornos muchos, y dilatados carriles abiertos en peña viva á pico, sin mas uso, que el que antiguamente tuvieron de conducir por ellos en ciertos pequeños carros los metales á la lengua del agua. De donde piensa Rod. Caro, tomó el nombre el Lugar de Veas, donde vienen á parar *Vehas á Vehendo*» (6).

«No carece de fundamento lo que enseñan graves Authores (7), que de este sitio se sacaron los metales que se llevaban al Templo de Salomon, tan famoso en la Escritura Santa. Fuera de las razones en que se fundan, se comprueba esta opinion en no leves conjeturas del sitio, donde se conservan rastros de antiguedad Hebrea. Salamanca del Arzobispo, Villa la mas cercana á las Minas, se piensa tomó el nombre de Salomon. Tiene dicha Villa una Aldea, que con nombre Hebreo se llama *Abiud.* Tambien lo es el nombre *Odiel* de un Rio, que nace alli junto, y últimamente al emmararse mezcla sus aguas con el Tinto. Un antiquisimo castillo oy arruinado corona las Minas, al que llaman Castillo de Salomon.»

«Sea de esto lo que fuere, lo que es sin duda, que en tiempo de Romanos se labraban estas Minas. De que es buena prueba la multitud de Moneda Romana (algunas de oro y plata) que por alli se encuentran de Augusto, Tiberio, Claudio y Neron. Pero la prueba mas relevante es la Memoria que vamos á ilustrar, pues por las circunstancias del sitio en que se halló, no es creible pudiesse ser llevada allí de otra parte, sino que alli del mismo metal de las Minas se formó la lámina, y alli se gravó la inscripcion, para perpetua memoria del Emperador que dominaba, quando se beneficiaban aquellas Minas.»

«§. III. Particularidades de este monumento antiguo.—El es una memoria ó Dedicacion de las muchas en que, á la lisonja, ó el obsequio, ó la gratitud de los Romanos, se conciliaba el agrado y favor de sus Príncipes. Aun los particulares á sus Amigos, los Hijos á sus Padres, y los mismos Pueblos á sus Benefactores ó insignes Patricios dedicaban estas Memorias, ó por Decreto de los Decuriones, ó por consentimiento del Pueblo, como lo testifican muchas Lápidas antiguas. Lo particular de esta es la materia en que está gravada; pues aunque las Leyes primitivas de los Romanos, la carta de Vespasiano á los Saborenses, y otras Memorias ó Decretos del Senado, están gravados en láminas de bronce; no tenemos preferente Dedicatoria alguna á Emperador gravada, como esta en Lámina de cobre, y mas con los adornos del mismo metal que esta tenia; solo se puede conjeturar, que Pudente, como Procurador por Nerva de aquellas Minas, quiso que el mismo metal que de ellas se sacaba, se tributasse á la memoria de su Príncipe.»

(1) Strab., lib. III. Geograph. Quidam dorforum instar distant á flumine (Bæti) montes magis, minusve admoti in Boream metallis referti.
(2) Ptolom. in Turdet.
(3) Plin., lib. XXXIII, cap. IV.
(4) Diodor., lib. III. Biblioth.
(5) Caro Corograph., lib. III, cap. LXXIX. E., lib. II, cap. IX.
(6) Caro, lib. Corogr., cap. LXXVII.
(7) Ap. J. Pineda de Reb. Salom., lib. IV.

«De aqui puede rastraearse el motivo de esta Dedicacion. Pudo ser celebrar con esta Memoria su elevacion al Throno del Imperio, donde el año 97 de Christo acababa de subir Nerva, y pudo ser reconocimiento del favor, que le havia hecho en hacerlo Procurador de aquellas Minas á Pudenta. Otra particularidad es el sitio tan profundo en que esta Memoria estaba colocada, que mas parece estaba sepultada al olvido, que expuesta á la pública Memoria. Lo contrario regularmente sucedia en semejantes Dedicaciones, que se ponian en los sitios mas públicos de los Pueblos, como en el Foso, Puertas ó caminos mas frequentes, para que á todos constasse su contenido. Esto prueba, q' el fin de poner esta Memoria se contraxo al sitio mismo, donde aparecio este Monumento, y como entonces aquel sitio ahora tan oculto, seria el mas frecuentado de los Trabajadores que laboreaban aquellas Minas, bastaba que á estos constase el Dueño del sitio, y el reconocimiento del Dedicante.»

«Otra particularidad es hallarse esta inscripcion en materia tan docil, como una Lámina de cobre de tan poco gruesso respecto á su amplitud, sin entivo que la sostuviera. Es sin duda, que lo tuvo, y estuvo inserta en alguna caxa vaciada en la misma pared de la Mina, ó á lo menos clavada, ó de otra manera asida á ella; pero la casualidad del Invento, el descuido, y poco reparo de los trabajadores frustró la diligencia de esta averiguacion curiosa.»

«Otra particularidad es algunas irregularidades, que se observan en lo escrito, como omitir los puntos en algunas palabras; poner en Nerva punto quadrado en la parte superior de la linea, extender la I de *Cæsari* sobre la caxa del renglon, y enlazar la V con la A en AG. Pero estas particularidades no tienen mas mysterio, que el capricho del Entallador, que quiso con semejantes arbitrariedades distinguir su obra. Semejantes, y mayores extravagancias se observan en otras inscripciones Lapidarias.»

«La mayor particularidad de esta Memoria es la del Emperador Nerva, á quien se dedica, cuyas Memorias por haver imperado tan poco tiempo, como ya se verá, son mui raras, y mas en sitio tan distante de la cabeza del Imperio, y sin poblacion Romana, que hicieron este obsequio al nuevo Principe Dominante.»

«§. IV. Antiguedad de esta Memoria y Epoca á que debe reducirse.—Determinandose en esta inscripcion el III. Consulado de Nerva, es la reduccion facil. Cocceio Nerva fue 4 veces consul. La primera el año 71. de Christo fue Collega de T. Flavio Vespasiano. La segunda el año 90. de Christo fue Collega de Flavio Domiciano. La tercera el año 97 tuvo por Collega á T. Virginio Rufo, y por subrogado á este á C. Cornelio Tacito. La cuarta el año 98. en que murió, tuvo por Collega á su ya adoptado Ulpio Traxano. Segun esto, coincidio el III. Consulado de Neron, que expressa la Memoria con el año 97. de Christo, al que debe reducirse su antiguedad. Constando de aqui ay 1665. años, que se puso en aquel sitio esta Memoria; pues de las circunstancias de su hallazgo, no es creible fuesse transferida alli de otra parte, donde se huviesse antes colocado. Y ya que tocamos al III. Consulado de Nerva, daremos una sucinta noticia de este grande hombre, á quien se dedicó esta Memoria. Cocceio Nerva fue uno de los mejores Emperadores, que tuvo Roma: succedio el año 96. á uno de los peores, que havia tenido, qual fue Domiciano: reformó el Imperio viciado por su antecessor: alzó el destierro á San Juan Evangelista, y augurandose su corta duracion en el Throno, adoptó por sucessor á Ulpio Traxano, dexando indeciso, si fue este mas digno de ser elegido ó aquel de elegir tan acertadamente. Sobrevivió solos tres meses á la nueva adopcion, y murió por Enero de 98. á los 66 años, ó 72 (como quiere Eutropio) de su edad, haviendo vivido Emperador solos 16. meses, y 11. dias, digno de mas larga vida.»

«§. V. Sobre los titulos, que aqui se dan á Nerva.—El primero es Imperator. En dos sentidos usaban de esta palabra los Romanos, ó como Titulo de Dignidad, significando con ella el Gefe, y Monarcha del Imperio, en el qual sentido, no se multiplicaba este titulo, por ser la Dignidad vitalicia, y perpetua, y en este significado se le aplica aqui á Nerva. Tambien llamaban *Imperator*, al que con plena potestad commandaba los Exercitos, y quantas veces se encargaba de este commando, otras tantas se llamaba Emperador. Asi se ha de entender en los Monumentos antiguos Imperator V. VI. VIII.»

«No sabemos, que en este sentido fuesse nunca Emperador Nerva, aunque se llamó Germanico, por la Victoria, que de los Marcommanos consiguio su Exercito en la Pannonia. Spanhemio nota, que Imperator, unas veces se antepone, otras se pospone» (1).

«CAESARI es el segundo Titulo, que da esta Memoria á Nerva. En reconocimiento, de que Julio Cesar fue el Fun-

(1) Spanhem. de Numm. Dissert. 12, pag. 403.

dador del Imperio Romano, pasó este nombre de la familia Julia, á ser familiar, y comun á todos los Emperadores, que le sucedieron, no solo á los de aquella familia, que espiró en Nerón, sino á los demas de otras. Todo Emperador se llamó Cesar, passando este á ser nombre de Dignidad, que se aligó al Imperio.»

«AUGUSTUS es el tercero. Assi como de Julio Cesar se derivó á todos los Emperadores el nombre de Cesar, assi del successor de Julio Octaviano, se derivó á todos el Titulo de Augusto. Ventilose en el Senado, con que titulo de honor se caracterizaria el singular merito de Octavio. Muchos quisieron se llamase Romulo; pero prevaleció el voto de Munacio Plauco, que se le diesse el nombre de Augusto, que significa cosa sagrada ó Consagrada» (1).

«Este dictado, que Lactancio llama: *Primi honoris titulum* (2), fue tan aplaudido, y gracioso á todos los Emperadores, que todos se gloriaban con el.»

«PONTIFICI MAXIMO. No contenta la ambicion de los Emperadores Romanos con arrogarse la Jurisdiccion en todo lo Economico, Politico, y Militar, para gobernar tambien todo lo Sagrado, Templos, Sacerdocios, y Sacrificios, tomaron en si el Summo Pontificado, llamandose todos hasta el Magno Constantino (que cedio el honor de este titulo á la Religion Christiana) *Pontifex Maximus*, siendo de notar se puso aqui con todas sus letras, y no en abreviatura, como solia ponerse en otras comunmente. P. M. ó PON. MAX.»

«TRibuniciæ POTESTatis es el quinto titulo. Criose esta Dignidad el año 259 de la Fundacion de Roma, porque haviendose sublevado la Plebe, Menenio Agrippa la pudo reducir con la condicion de crear un Magistrado, que se llamasse Tribuno de la Plebe, para que la defendiesse de las vexaciones de los mas poderosos. Aunque entonces era inferior este Titulo á la Magestad Imperial, despues se honraron con el los Emperadores, contando sus años, no por las Calendas de Enero, como nota Tillemont (3) sino desde que tomaban este Titulo, y assi se multiplicaba Trib. Potest. IV. V. VI. etc. En Nerva por la brevedad de su Imperio, no se multiplicó por lo que carece de numero.»

«PATRI PATRIÆ. De un fragmento que trae Jano Gruttero (4), consta fueron feriadas las Nonas: esto es, el dia 5 de Febrero, porque en aquel dia, por decreto del Senado, se le dió á Augusto á los XXI. años de la tribunicia potestad, y al XIII. Consulado dulce y amable nombre de Padre de la Patria. De donde se colige, que no luego que se aclamaba uno Emperador se llamaba asi. Por cosa particular observa Capitolino (5) que el mismo dia que Pertinaz fue aclamado Emperador, fue llamado Padre de la Patria. Tiberio y Vespasiano dificultaron tomar este titulo. Traxano y Adriano, aun ofrecido, no lo aceptaron hasta merecerlo; pero al buen Nerva, recien electo Emperador, lo hallamos aqui condecorado con el.»

«COS $\overline{\text{III}}$, esto es: Consul tres veces. Ya explicamos este 3. Consulado de Nerva. Solo queda que advertir aqui, que siendo el consulado como lo llama Tito Livio (6), *Summum imperium, ac Regum Majesta*, desde que Sylla, como cuenta Appiano (7), lo agregó á la Dictadura, lo unieron los Emperadores á la Monarchia, repitiéndolo varias veces, de donde se lee: COS. III. IV. V. y Augusto lo fue XIII.»

«AUG. ur. IIII. quiere decir, que fue Agorero ó del Colegio de los Agoreros cuatro veces. El sacerdocio de los Agoreros fue entre los romanos de tanta autoridad y reverencia, que no hacian cosa dentro ni fuera de la ciudad sin consejo del Agorero. Y vino á ser tan estimada esta dignidad, que los mas ilustres de Roma, y los mismos Emperadores procuraban ser de este Colegio, como lo fueron Cesar, Pompeyo y Antonio. Consta por esta Memoria que Nerva logró este honor cuatro veces.»

«§. VI. Sobre lo que toca al dedicante de esta Memoria.—Explicados ya los titulos y dictados que se dan al Emperador Nerva en esta Dedicacion, queda que explicar lo que en ella toca al Dedicante. PUDENS era su nombre; ni es nuevo este nombre en las Memorias antiguas romanas de la Betica. Una inscripcion lapidea se lee al pié de una cruz que está á la derecha, bajando de la cuesta de Carmona, que dice asi:»

---

(1) Luc. Florus lib. 4, cap. 12.
(2) Lactant. de Perfec. cap. 14.
(3) Tillemont, Histor. des Emper. T. 2, pag. 24.
(4) J. Grutter Thessaur, CLXXXVI
(5) *Capitolin. in Pertinax*, lib. I, pág. 5.
(6) T. Livio, lib. IV, cap. I, &. 3.
(7) *Appian. Bell. Civit.*, lib. I, pag. 414.

T. AEMILIO T. F. QVIR.
PVDENTI
II. VIR. BIS. M. M. FLAVIMV
NIGVENSIS ACCEPTO
LOCO. EX DECRETO. OR
DINIS EPVLO DATO.
VTRIVSQUE SEXVS
D. D.

«Aqui tenemos otro (ó el mismo) Pudente, y pòr esta su Memoria consta era de la Tribu Quirina, y que habia sido dos veces Alcalde, ó Duum Viro del Municipio Muniguense, que, como se ha averiguado en nuestros dias, estuvo en el sitio del castillo de Mulva en la Beturia celtica, entre Guadalquivir y Guadiana, no lejos de Rio-Tinto.»

«AVGusti LIBerto. Era ahorrado de Nerva, que lo habria sacado de la servidumbre, dandole libertad de una de las tres maneras, que se daba, ó *per Censum*, matriculandolo en el censo con los Ciudadanos Romanos, ó por Acto Judicial, ó *per mensam*, sentandolo consigo á ella.»

«PROCURATOR. Como ahora se llaman Administradores los que recaudan varios ramos de Rentas Reales, entre los Romanos se llamaban procuradores. Y este Pudente, segun se puede congeturar del sitio en que se halló esta Memoria, seria Procurador ó Administrador de aquellas Minas, para recaudar los Derechos que de ellas tocaban al Emperador Nerva. Que este cargo lo diessen los Emperadores á los Libertos, se comprueba por una inscripcion Lapidea que existe en el Palacio del Duque de Alcalá aqui en Sevilla, y dice:»

I. FLAVIO AVG. LIB. POLICRISSO
PROC. MONTIS MARIANI
PRAESTANTISSVMO
CONFECTORES AERIS.

«Este Julio Flavio era Liberto de Augusto, como Pudente de Nerva. Y Procurador de la Sierra-Morena y sus Minas, como Pudente de las de Rio-Tinto.»

«§. VII. Suplemento y fin de la inscripcion.—Como la importante pieza de esta lamina salió tan maltratada, salió tan defectuosa en algunas letras, que no parecieron en los fragmentos, que las contenian. La P. de Potestatis, que faltaba y el AV de AVG. que se echaba menos, fue facil suplirlo por la naturalidad del contexto, que no permitió otro suplemento; pero en la ultima linea de esta inscripcion nos hallamos, que faltando el principio del renglon, solo quedó la pierna dextral de una V á que seguia una O y la palabra POSUIT, comun phrase de consagrar estas Memorias. Para suplir lo que falta es menester echarse á adivinar, pues no tenemos donde fixar pie. Juzgo, pues, debe integrarse aquella palabra defectuosa de suerte que diga SVO. Y porque á este adjetivo es menester ponerle determinante, doy á escoger el que pareciese mas oportuno de estos: PATRONO.=DOMINO.=NOMINE. DE. »

«Sirvan estas congeturas de abrir campo á otros curiosos mas instruidos para explicar mejor un Monumento tan antiguo, y tan circunstanciado, como el presente. Sevilla, y Septiembre 4 de 1762.»

En la misma Memoria, y á la vuelta del fólio 17, en que termina, se añade una «Nota apendix,» en que el autor anónimo (que, en nuestro juicio, no es otro que el mismo D. Francisco Tomás Sanz que la dá á luz), corrige, con buen acuerdo, la interpretacion dada á alguna parte del epigrafe, en la siguiente forma:

«En la coleccion de Antigüedades de Pedro Apiano y Bartolome Amancio se copia esta Inscripcion del Arco de Nerva en Roma, f.° 198:»

IMPN · ERVA · CAES · AVG · PONT.
MAX · TRIB · POT · IIII · IMP · IIII.
COS IIII · PROCOS · NERVAE FECIT ·

«Tres reflexas sobre esta inscripcion dan mayor luz, é inteligencia á la de Rio-Tinto.»

«Primera. Si Nerva fue quatro veces Consul la quarta solo pudo ser Consul Designatus por no permitir otra cosa la Chronologia de su vida, que terminó al principio del tercer consulado. Por lo que antes de la G de la 4 linea no se ha de leer AVG. IIII. sino DESIG. IIII.»

«Segunda. Que teniendo la palabra Imperator las dos acepciones, que alli pusimos, sabemos ya, que en ambas le convino á Nerva.»

«Tercera. Que aunque no se enumera en aquella Inscripcion la Tribunicia potestad, esta se multiplicó en Nerva, como los demas honores. IIII.»

Acertado anduvo el *Curioso sevillano* al añadir este apéndice á su erudita Memoria, pues en efecto, la enmienda propuesta es acertadísima, y más conforme á la historia y á lo que nos enseña el estilo lapidario y monetal de la época romana, sobre todo en el período á que la inscripcion pertenece.

Para suplir las palabras ó palabra que precediera á la V incompleta de la 6.ª línea, propone como determinantes, segun hemos visto, para que pueda escogerse entre ellos, *patrono*, *domino*, *nomine* y *de*. Otro *Curioso* acepta el primero, en una hoja impresa, que va despues de la citada Memoria, leyendo PATRONO SUO; pero Hübner (956), con mejor acuerdo, acepta el último, leyendo DE SUO, al copiar este epígrafe, conforme en lo demás con la restitucion rectificada, segun hemos visto de la citada Memoria. El mismo epigrafista aleman dá noticia de los demás anticuarios que con posterioridad á aquel importante opúsculo se ocuparon de esta inscripcion.

Su lectura, pues, supliendo con tan verídicos y fehacientes datos lo que falta á lo que hoy existe, tal como se entregó al Museo por el de Historia Natural, donde se conservaba, segun vimos, es la siguiente:

IM*P* · *N*ERVAE · CAESARI *AV*G
*P*ONTIFICI · MAXIMO · TR ·
*P*OTEST · P · P · *COS* III
desig · IIII PV*DENS* · *AUG* · *LIB* ·
PROCURATOR
*de su*O *POSUIT* ·

O sea: *Al Emperador Nerva César Augusto, Pontífice máximo, encargado de la Potestad tribunicia, Padre de la Patria, Cónsul por la tercera vez, designado para la cuarta, Pudente, su liberto, Procurador* (encargado ó administrador de aquellas minas) *dedicó esta memoria de su propio peculio.*

Conociendo la época de la inscripcion, no hay para qué decir la belleza y elegancia de sus caractéres, notando sólo para ilustracion de los procedimientos industriales ó mecánicos con que fué hecha la lámina de cobre en que aquéllos están abiertos, que lo mismo que se acostumbra hoy, los huecos que las burbujas de aire suelen dejar en la superficie despues de terminada la fundicion, están cubiertos por medio de pequeños trozos de cobre perfectamente incrustados en aquellos huecos, regularizados ántes de hacer la incrustacion.

LACILBULA *(CORTIJO DE CLAVIJO ENTRE ZAHARA Y GRAZALEMA).*

Lámina de bronce partida de arriba abajo, con 22 centímetros de alto, 14 ½ por la parte más ancha, y 9 ½ por la más angosta, encontrada al pié del Peñon de Andita, entre Zahara y Grazalema, villa de la Serranía de Ronda, que tiene la siguiente inscripcion:

ANNO CN CINNAI MAGN*i l· messallae volesi cos·*
XV K NOVEMBRIS
Q·MARIVS·BALBVS·HOSP*itium fecit cum*
SENATV POPVLOQVE *¿Lacilbulensi?*
LIBERISQVE EORV*m eosque liberos*
POSTEROSQVE EOR*um in fidem*
CLIENTELAMQ*ue suam liberorum*
POSTERORVMQ*ue suorunt recepit*
EG*erunt*
M·FABIVS
M·MANILIVS *Legati.*
P·CORNELIVS
C·FABIVS

Cuya interpretacion creemos sea la siguiente:

En el año del Consulado de Cneo Cinna Magno, y Lucio Mesala Volesio (año 758 de la fundacion de Roma, cinco despues de J. C.) *el dia décimo quinto ántes de las kalendas de Noviembre* (diez y seis de Octubre), *Quinto Mario Balbo hizo pacto de hospitalidad con el Senado y el pueblo* (¿de Lacilbula?) *y con los hijos de éstos; y á los hijos y descendientes de ellos los recibió bajo su fé y clientela y de los descendientes suyos.*

Tratáronlo como enviados, Marco Fabio, Marco Manilio, Publio Cornelio y Cayo Fabio.

Esta plancha de bronce fué descubierta en el indicado paraje en el año 1766, y debió remitirse al monarca, pues se conservaba en el gabinete de antigüedades de la Biblioteca Nacional, ántes Real, de donde fué trasladada al Museo en virtud del Decreto de su fundacion.

Hübner copia tambien el epígrafe (1343), citando á los demás autores que ántes la trascribieron.

COLONIA PATRICIA *(CÓRDOBA).*

Entre los objetos que componen la citada coleccion recientemente adquirida por el Museo, y que en su mayor parte perteneció al arqueólogo sevillano ya citado, Sr. Caballero Infante, se encuentra una lápida de mármol con la siguiente sencillísima inscripcion funeraria, hasta ahora inédita. Caractéres antoninianos.

D · M · S ·
MIRTALE
ANN XXXXV
PIA IN SVIS
H·S·E·S·T·T·L·

Alto, 0^{m},22.
Ancho, 0^{m},22.

«*A los Sagrados Dioses Manes. Mirtale, de cuarenta y cinco años, piadosa con los suyos, está aquí sepultada. Séale la tierra leve.*»

En un curioso apunte que con la misma inscripcion ha venido al Museo, puesto probablemente por su primer propietario, se dice que esta lápida sepulcral se encontró «en el tejar, pago de la carne fiambre, frente al tren, á 11 metros de profundidad, estando abriendo un pozo en Mayo de 1869. Segun interpretacion de un epigra-

fista anónimo, la palabra MIRTALE significa «jardinera del templo,» y debe creerse por esto que en el sitio donde se encontró la lápida en cuestion estuvo un templo romano, de cuyo jardin estaba al cuidado la difunta ó difunto, pues es comun de dos.»

«Perteneció al pintor cordobés D. José María Ruiz de Losada.»

Dejando al anónimo autor de esta nota todo el mérito que pueda caberle por sus fáciles conjeturas, no participamos de su creencia, viendo simplemente en esta lápida un nombre propio, de orígen griego, como tantos otros, que se encuentran en inscripciones hispano-romanas, de una persona desconocida, y cuya posicion social ó cargo es imposible colegir, por el humilde epitafio que le dedicó el piadoso cariño de sus parientes.

Fragmento de una lápida de mármol blanco, donado al Museo por D. Luis Maraver y Alfaro. Mide $0^m,25$ de longitud por $0^m,20$ de latitud. El epígrafe, en caractéres antoninianos, dice así:

D · *m* · *s*
C · VAL · AVITVS *C* · *F*
NATIONE TV
CEMNA·QVOD·EST·M· *M*
QVODIE·FEBRV *arii men*
SIS · INTER · K *alari*...

Se encontró esta piedra en Córdoba, en las casas lindantes con el cementerio de la parroquia de Santa Marina, el año de 1758, segun testimonio irrecusable de D. Manuel José de Ayora y Pinedo y del jesuita P. Francisco Ruano. De allí fué trasladada á la huerta de los Aldabones, en la Ćostanilla de San Lorenzo, donde la copió el sabio don Francisco Perez Bayer, y en 1861 el citado Hübner (2.253).

El Sr. D. Luis Maraver y Alfaro la ha regalado al Museo Arqueológico Nacional, con la equivocada noticia de haber sido descubierta en el Carpio.

Es muy curioso el orígen de este error, y sirve para ilustrar una parte importante del epígrafe.

Preguntado en 1860 mi queridísimo amigo y maestro el Excmo. Sr. D. Aureliano Fernandez-Guerra, sobre la inteligencia geográfica que daba á esta piedra, manifestó que, *Cayo Valerio Avito* habia nacido en alguno de los *pagos, villas, castillos* ó *torres* pertenecientes al distrito de *Sacili*. Muchos anticuarios han reducido al Carpio esta bética poblacion, por hallarse situada al N. de la villa, entre la de Villafranca de las Agujas y Pedro Abad, en un despoblado famosísimo, llamado Alcorrucen. Ocupa una como península, que á su márgen izquierda forma el rio Guadalquivir, tocando las dos partes más entrantes de la curva que hace el rio hácia Oriente, en la antigua y famosa vía romana que, como ha demostrado el mismo Sr. Fernandez-Guerra, primero se llamó *Herculea* y despues *Augustea*, arrancando de Cádiz y terminando en Roma.

Mi sabio amigo recordó á quien le hizo la pregunta una lápida, dedicada al Génio de los *municipes* del Municipio de los Marciales, que fué el sobrenombre que tomó Sacili por haber militado asiduamente en las huestes de César contra Pompeyo; y observó que el nombre del Municipio se habia grabado en esa famosa piedra abreviadamente, con M · M· sólo. Sostuvo, pues, que *Avito* era sacilitano, y que el pago ó villa donde nació tenia por nombre, Torre Cemna, convidando á los doctos cordobeses á buscar en el distrito que media entre *Nuestra Señora del Sol*, *Villafranca*, *Alcolea*, *Bujalance* y *Montoro*, algun sitio que retenga vestigios en su denominacion de aquella bética torre. La de Villaverde, la del Chaparral y alguna otra, no pueden servir para hacer la reduccion con seguridad del acierto.

Examinada la piedra, la índole de los renglones, y calculando las letras que pueden faltar en cuatro de ellos, me complazco en aceptar la opinion del distinguido anticuario de la Academia de la Historia, sin temor de que me ofusque la cariñosa amistad que nos une á entrambos.

La traduccion, por lo tanto, del epígrafe, es la siguiente:

«*Memoria consagrada á los Dioses Manes. Cayo Valerio Avito* [*hijo de Cayo*], *nacido en To*[*rre*] *Cemna del Municipio* [*de los Marciales*, (Sacili, hoy Alcorrucen, en la márgen izquierda del Guadalquivir, al Occidente de Pedro Abad). *En el mismo dia intercalar*» (dia 25) del mes de Febrero... Aquí se expresarian los motivos y causas de la muerte.

LUSITANIA.

EMERITA *(MÉRIDA)*.

Una sola inscripcion posee el Museo de esta provincia romana, epígrafe tambien, abierto en el frente de bellísima ara de mármol blanco, de las llamadas *túricrema*, adornada en los costados con relieves representando pateras. Su buen estilo artístico y los caractéres del epígrafe, parecen acusar la época de Trajano. Hallada en Mérida, aunque funeraria, no carece de interés geográfico, por expresar la patria del personaje á quien la inscripcion está dedicada.

Dice así:

D · M · S ·
QLICINIVSPA
TERNVSINTER
ANNIENSIS·
ANNLXXVLICINIA
PATERNAPATRI
ET · LICINIA · FLA
VINA · MARITO
O P T I M O P.

Altura 0^m,67.—Ancho 0^m,32.

«*A los Dioses manes. Licinio Paterno interanniense, de edad de* 75 *años. Licinia Paterna, á su padre, y Licinia Flaminia á su excelente marido, dedicaron este monumento.*»

Fué descubierta en el año 1607, y estuvo *en los portales de la plaza, á mano derecha, entrando por la calle de Santa Eulalia, en una casa junto á la del Ayuntamiento.* Trataron de ella Valenzuela, Moreno, Velazquez, ms., Ponz, Cean, Mendez y otros, mencionados por Hübner con exactitud, al reproducirla tambien, con el núm. 511.

Difícil es determinar el lugar interamniense de donde fuera natural Quinto Licinio Paterno, á quien la incripcion está dedicada. Dos ciudades habia en la region de los astures con el nombre de Interamnium, mencionadas en las tablas de Ptolomeo: la una, llamada simplemente *Internamnium*, y la otra *Interamnium Flavium*, la cual, segun el Itinerario de Antonino, estaba á xx millas de Bergidum. Habia además otra en la de los lusitanos, *Interamnium Lusitanae*, ciudad mencionada por Plinio entre las estipendiarias de la Lusitania, y cuyos naturales fueron de los que contribuyeron para la célebre obra del puente de Alcántara, edificado en tiempo del español Trajano, segun declara la importante inscripcion de dicho puente. La notable circunstancia de hallarse en cuarto lugar los interamnienses entre los once pueblos que contribuyeron para aquella monumental obra pública, demuestra que debió ser ciudad importante la Interamnia lusitana, y de las más interesadas en la construccion del puente; pero por desgracia no hay datos bastantes para poder fijar la situacion de este antiguo pueblo. El hallarse en Mérida, y cerca de Alcántara, inscripciones funerarias en que se llama al personaje á quien están dedicadas *interamniense*, no significa, como pretende Cortés y Lopez, que deba reducirse aquélla á dicha villa de Alcántara, que por otra parte no consta cómo se llamó en la época romana.

El encontrarse lápidas funerarias en una localidad con la mencion de la patria del difunto, no prueban que en el lugar del hallazgo estuviese la ciudad mencionada en la lápida, sino ordinariamente lo contrario; pues el recuerdo de la patria en la memoria funeraria, indica por lo comun hallarse aquélla léjos del sitio donde se coloca ésta, cuando hay necesidad de recordarla.

Creemos, pues, que en el presente caso, lo único que puede deducirse de los escasos datos reunidos, es que la Interamnia lusitana debió estar entre Tajo y Duero; que sería poblacion importante colocada cerca de la vía, y á la cual reportase grandes beneficios la construccion del puente; y que, en más concreta investigacion, el Quintus Lici-

nius Paternus á quien la inscripcion que nos ocupa se refiere, debió ser natural de la Interamnia lusitana, por ser de la misma region y por su mayor proximidad al lugar en que el ara funeraria se encontró, mejor que de las otras dos ciudades de aquel mismo nombre en el territorio de los astures.

Este monumento fué donado al Museo á instancias del Sr. D. José Amador de los Rios, por D. Luis Mendoza, vecino de Mérida, é individuo de mérito que fué por la pintura de la Academia de San Fernando, y Presidente de la Subcomision de Monumentos de aquella ciudad.

Además de las inscripciones ya estudiadas, y cuya procedencia dejamos expuesta, existen otras, aunque afortunadamente en escaso número, cuyo orígen es completamente desconocido; y lo que es más, que no hemos encontrado mencionadas en ningun autor, incluso el *Corpus inscriptionum* de la Academia de Berlin. Sea por el descuido con que en alguna época se miraba lo más importante de todo hallazgo arqueológico, principalmente epigráfico, que es el lugar del yacimiento ó la ubicacion, sea porque se haya perdido la noticia, es lo cierto que ya vinieron al Museo sin la más ligera indicacion de su procedencia, habiendo sido ineficaces cuantas investigaciones hemos practicado para descubrirla. Tenemos, pues, que contentarnos, aunque con harto sentimiento, con agruparlas bajo la denominacion de

INSCRIPCIONES DE PROCEDENCIA IGNORADA.

1.ª

La primera es un fragmento que debió pertenecer á algun epígrafe honorario, dedicado á uno de los primeros Emperadores, sin poder precisar cuál de ellos, por ser varios los que se llamaron hijos del divino Augusto. Mide el fragmento que afecta la forma de un cuadrado, 0,36 de lado, y en el frente sólo se lee:

DIVI · F · A
COS

2.ª

Título fúnebre:

N · VINEIO
N · F · GAL
ALBANO

Lápida sepulcral de 0^m,58 de alto por 0^m,62 de ancho. Procedencia ignorada.

«A Nonio Vineio Albano, hijo de Nonio, de la tribu Galeria.»

3.ª

Lápida de mármol blanco, de figura rectangular, en la que se halla una inscripcion sepulcral, con caractéres romanos, grabados en hueco, pintados de color encarnado y cercados por una línea del mismo color, en cuya parte superior presenta cuatro ondulaciones, como adorno. La inscripcion dice:

DONATA
ANTONIAE
TROPES · L
VIX AN V

«Donata, liberta de Antonia Tropes. Vivió cinco años.»

Longitud 0^m,12.—Latitud 0^m,083.

4.ª

Lápida de mármol blanco, de figura rectangular, en la que se encuentra una inscripcion funeraria, de caractéres romanos, grabados en hueco, pintados tambien de color encarnado y cercados por varias líneas igualmente grabadas, formando ondulaciones paralelas.

SATTIAE Ɔ L
EROTINIS
VIX ANN VIII

A Sacia Erotinis, liberta de Caya. Vivió ocho años.

Longitud 0^m,16.—Latitud 0^m,087.

5.ª

Otra lápida con las mismas condiciones y detalles que la anterior, en la que únicamente se leen los nombres de la persona á quien perteneció, escritos con desinencias griegas, si bien tomando por nominativos formas apartadas de su tipo primitivo, en esta forma:

D · M
ANTONIAES
CHRISIDES

Longitud 0^m,19.—Latitud 0^m,11.

6.ª

Otra, tambien análoga á las anteriores, é igualmente pintadas las letras de encarnado, inscritas en una cartela. Dice asi:

POMPEIA FELICVLA
MARIA SPERATA
FECIT MATRI · SVAE
SANCTAE ET PIAE

Longitud 0^m,17.—Latitud 0^m,083.

Pompeia Felicula. Maria Sperata lo dedicó á su madre santa y pia.

Si es ó no cristiano este epígrafe requiere mayor estudio, espacio y tiempo, y sobre todo que pueda llegarse á descubrir su procedencia.

El nombre de María es el patronímico de una familia romana bien conocida, de la cual se conservan monedas de remota antigüedad, pues algunas de ellas son de cerca de tres siglos ántes de Jesucristo. El de Felícula se encuentra en no pocas inscripciones españolas, pudiendo verse reunidas en el citado *Corpus inscriptionum*, *index cognomina virorum et mulierum*, y tambien le trae en otras Grutero (604-5) y Fabretti (187-423). El de Sperata es tambien cognomen que se encuentra en varias inscripciones españolas paganas, precisamente de la Bética, que en la misma obra, y tomo perteneciente á España, llevan los números 989, 1042 y 1410. Igualmente se halla entre las inscripciones de las provincias romanas del Asia, reunidas en la misma obra, tomo III, números 1473, 2321, y hasta otras 17

más con el mismo cognómen en términacion masculina. En las parietarias de Pompeia se encuentra asimismo repetido igual cognómen; tomo IV de la citada obra, números 1397, 1465 y 2152. Todas son paganas.

Esta inscripcion y las tres que la preceden, fueron traidas al Museo de la Biblioteca Nacional, y aunque llevadas á aquélla por el Sr. D. Basilio Sebastian Castellanos, no recuerda este señor dónde se hallaron, aunque sí que las trajo de Andalucía, hácia la parte de Osuna ó Antequera.

7.ª

Por último, aunque sin haber podido obtener acertada restitucion, copiamos el siguiente epígrafe, tambien de ignorada procedencia y de difícil lectura. Es un título fúnebre.

//////// AE

(Espacio liso como para poner una corona ó guirnalda.)

ANNORXX
HIC·SITAEST
HIC · SEERC
OBLECTAE
POTE ////
CD ////////
CLARACON
SE NE
VOLENTIE
POS
M

Altura 0^m,45.—Ancho 0^m,25.

Con esto termina el presente estudio de las inscripciones españolas que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional, que hemos querido conservar en la presente publicacion, para que así no pueda perderse, por cualquier evento, su memoria.

Alguna otra inscripcion romana, pero no española, se conserva tambien en el Museo; pero, atendiendo tanto á esta circunstancia, como á las condiciones especiales del epígrafe, pensamos dedicarle una monografía especial, lo mismo que á alguna otra figularia que en el mismo Establecimiento se custodia.



M. Teruel dibº litº

Lit. de J. M. Mateu Calle de Recoletos 4

LA VIRGEN CON EL NIÑO JESUS.

Relieve en marmol del monasterio de Sahagun

(Museo Arqueológico Nacional)

LA VÍRGEN CON EL NIÑO JESÚS.

RELIEVE LABRADO EN MÁRMOL

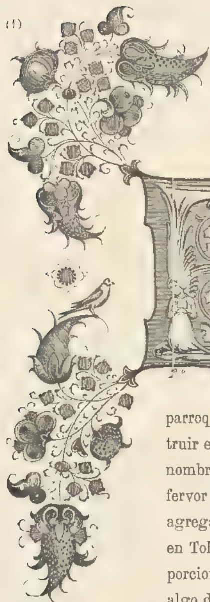
PROCEDENTE DEL MONASTERIO DE SAHAGUN,

QUE SE CONSERVA EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL:

ESTUDIO

POR DON JUAN DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO.

(1)



I.

En uno de los extremos de la region vaccea, extiéndese dilatada vega, que con sus corrientes fertilizan el Cea y Araduey, y cruza majestuosa la antigua calzada romana, llamada más tarde camino francés ó de los peregrinos. Piadosa tradicion refiere, que en tiempos de Diocleciano regaron con su sangre aquella tierra los mártires Facundo y Primitivo, cuyos restos, en ella largo tiempo sepultados, se veneraron luégo en modesta capilla, que á su memoria levantára la piedad de los fieles. Destruida aquélla por los alárabes, y reedificada por los cristianos, constituia una pequeña parroquia, que á fines del noveno siglo adquirió de sus dueños el tercer Alfonso, para construir en el mismo sitio un monasterio, dedicado á los santos mártires, de donde le vino el nombre de *Domnos Sanctos* (2). La liberalidad de los monarcas leoneses y castellanos y el fervor de los fieles, enriquecieron con pingües rentas la casa de los mártires, que con la agregacion de otros monasterios extendió bien pronto sus dominios, desde las orillas del Tajo en Toledo hasta las costas del Cántabro en la antigua provincia de Liébana, abrazando gran porcion de territorio leonés, y del que hoy comprenden las provincias de Palencia y Zamora, algo de las de Valladolid, Búrgos y Salamanca, con parte no pequeña de la de Santander.»

Tanta era la importancia del antiguo y renombrado monasterio, cuyo orígen y vicisitudes aparecen sintetizadas en las anteriores líneas, transcritas del prólogo puesto á la notable é importante obra, publicada en 1874 por el *Archivo histórico nacional*, con el título de *Indice de los documentos del monasterio de Sahagun de la órden de San Benito*, prólogo escrito, lo mismo que el curiosísimo Glosario y Diccionario geográfico, deducidos de los documentos

(1) Copiada de un precioso Códice del siglo XV.

(2) «Ambicuum esse non potest quod plerisque cognitum manet quoniam dum esset olim in loco villa et eglesia parrocitana, motus misericordia avus meus serenissimus princeps Adefonsus emsit ea a propriis dominis et dedit eum sub manus abbati Adefonso qui cum sociis de Spania advenerant huic regioni abitantes ad construendum ibi monasterium.» Privilegio de D. Ramiro II, reseñado en el artículo segundo del «Indice del monasterio de Sahagun.»

que forman el *Indice*, por el celoso y entendido catedrático de la Escuela superior de Diplomática, D. Vicente Vignau y Ballester.

El monasterio de Sahagun, á que perteneció la notable escultura, objeto principal del presente estudio, es indudablemente uno de los monumentos que mayor y más importante enseñanza encierran para la historia de nuestra patria en la Edad-media, y para el estudio de las sociedades y de los pueblos.

Creencias santas y venerandas le prestan vida; el fervor religioso lo agiganta; la fé y la ciencia lo engrandecen; la ingratitud de los mismos á quienes beneficia lo combate; y el huracan de las modernas revoluciones, cuyo orígen venía germinando desde los más oscuros tiempos de la Edad-media, acaba por derribar al coloso, esparciendo inclemente sus destrozados restos.

Mejor suerte merecia aquel piadoso asilo de la religion y de la cultura española; y vergüenza deben sentir las generaciones que nos han precedido al ver convertidos en montones de ruinas infecundos los muros venerandos del histórico monumento, que simbolizaba nuestra cultura y nuestra historia, en las rudas épocas en que, sin estos piadosos asilos, la más completa barbárie se hubiera enseñoreado de nuestra patria.

Afortunadamente la ilustrada solicitud de la Real Academia de la Historia logró salvar en medio del ciego torbellino revolucionario lo más expuesto á destruirse, el riquísimo archivo de aquella ilustrada corporacion religiosa, que conservado hoy en el Histórico nacional, guarda no sólo la historia, sino la fisonomía propia de aquellas pasadas centurias, que parece palpitan con la elocuente vida de lo pasado bajo los empolvados pergaminos.

El templo, el monasterio, cuanto más duradero pudieron creer los que piadosamente lo erigieron, ha desaparecido ó trocádose en informes ruinas; los modestos pero elocuentes testigos de su vida íntima, de sus hechos, sus grandezas, sus esperanzas, sus realidades, sus venturas y sus desgracias, viven aún, ofreciendo vastísima enseñanza para multitud de ramos de las ciencias humanas, en las mudas pero elocuentes páginas de sus *becerros*, sus *cartularios* y demás piezas diplomáticas del archivo.

En ellas, despues de encontrar la fiel historia de aquella docta corporacion religiosa, y del estado social y político de las diferentes épocas que va atravesando, como dice con razon sobrada el citado escritor, «pueden apreciarse bien las distintas condiciones de las tierras de abadengo, realengo y behetría, así como las prestaciones y tributos que sobre cada una de ellas pesaban: se ve al esclavo transformarse en siervo de la gleba; al siervo pasar á ser *collazo* (1), al collazo convertirse en colono; se deslindan las atribuciones del alcalde y del merino, del aportellado y del sayon;» y abundan ejemplos de las diversas formas del enjuiciamiento en la Edad-media, y de las pruebas llamadas vulgares, así la del hierro ardiente, como la del agua fria y de la lid campal. En ellas se encuentran datos interesantísimos para la numismática, para la historia de la orfebrería y del mobiliario, y lo que es todavía más trascendental, para ilustrar la geografía de la misma Edad-media, para conocer las divisiones territoriales, tanto públicas como privadas; y nociones importantísimas para la filología en la formacion del romance, así como para la historia de la escritura y para la del arte pictórico en sus notables miniaturas é *iluminaciones*.

Pero si tanta riqueza nos queda del espíritu que animó á los hombres que vivieron en el religioso retiro, de sus obras de piedra apenas se conservan restos artísticos; y hoy que el estudio de uno de ellos, y de gran importancia, pone la pluma en nuestras manos, no podemos pasar inadvertidos ante el derruido monumento, sin entreabrir al ménos el libro de su historia.

II.

Tan fecunda es ésta en acontecimientos importantes, que necesitaríamos muchas páginas, siquiera para presentarla en reducido resúmen, pues fácilmente se comprende que un monasterio, cuyo archivo sólo consta de 2.533

(1) Se llamaban *collazos* á los que labraban la tierra por cuenta de su señor, con derecho á percibir una pequeña parte de sus frutos. Cambiaban de dueño al enajenarse esta tierra, y áun ellos mismos eran objeto de donacion, como se ve en un documento del año 1162, que cita Du Cange, en el que se lee: *Similiter dono unum collazum in Vegonia alium collazum in Arratio.* Puede decirse por lo tanto, que el collazo es una reminiscencia histórica del *servus glebæ*, y que su condicion es más ó ménos ventajosa, aproximándose en unos casos á la del siervo del terruño, y siendo en otras igual á la de nuestros colonos.—*Glosario de la citada obra.*

documentos, que contiene entre ellos privilegios y cartas reales, desde Alfonso III hasta Fernando VII, multitud eclesiásticos y particulares, Becerros y Registros, no puede encerrar su historia en corto espacio; habiendo de contentarnos en la ocasion presente con ofrecer á la curiosidad de nuestro lectores los puntos más culminantes de ella, para que puedan formarse idea de la importancia y carácter del monumental edificio, donde se hallaba la escultura que pasaremos á estudiar en breve, bajo el punto de vista artístico y arqueológico.

Si lícito nos fuera detenernos en piadosas investigaciones, procuraríamos esclarecer ante todo la época en que sufrieron el martirio los santos Facundo y Primitivo, cuya venerada memoria dió orígen á la ereccion de la primera casa religiosa que fué edificada en el sitio donde se creyó siempre habian dado gustosos la vida por su santa fé, ó donde hallaron sepultura; pues si la generalidad supone aquel glorioso acontecimiento en la época de Diocleciano, otros, siguiendo auténticas actas, lo llevan á los tiempos de Marco Aurelio. Pero, dejando esta disquisicion, que por hoy nos alejaria demasiado de nuestro propósito, habremos de contentarnos con encontrar la primera noticia del culto que debió tributarse á aquellos mártires desde el siglo II, hasta el IX, en cuyas últimas décadas consta que, reinando Alfonso III, existia una iglesia parroquial, edificada sobre el sepulcro de los santos Facundo y Primitivo; iglesia que el Magno Rey compró y donó al abad Alfonso, fundador tambien acaso de Escalada y que se acogió á las montañas del Norte perseguido por los sarracenos.

Indudablemente ya debia existir en esta época el monasterio, cuando en los primeros años del siglo X, el mismo D. Alfonso III hace concesiones al monasterio de Sahagun, que presuponen gozar éste de grande importancia, pues consisten en otorgarle jurisdiccion sobre villas, y en donaciones de otros monasterios.

El nombre que en un principio tuvo el de Sahagun fué, por el recuerdo de los mártires, el de *Domnos Sanctos*, que en breve debió trocar por el del primero de aquéllos, San Facundo, *Sant Facund*, y de aquí Sahagun.

A punto estuvo de desaparecer en la invasion del ejército sarraceno, acaudillado por Abu-Valid, que al volver vencido ante las murallas de Leon, sin haber logrado sorprenderle, retrocediendo por Coyanza y Cea, asoló el monasterio. La piedad de Alfonso III acudió bien pronto al remedio de tales reveses, y la casa de la oracion y el recogimiento se levantó rápidamente de sus ruinas, enriquecida con nuevas mercedes.

La fama del monasterio atrajo sobre él la predileccion y el amor de infantes, obispos, damas y magnates. Ofrendar en las aras del venerado templo devotas oraciones, ó alcanzar para despues de la muerte sepultura dentro del sagrado recinto, eran aspiraciones de todos aquellos creyentes personajes, que contribuian á aumentar incesantemente la importancia de *Sant Facund*.

Lugar de tranquilo refugio y de reposo para reyes y magnates, allí lo buscó Alfonso IV, despues de abdicar la corona; retiro que más le valiera no haber abandonado, evitándose con ello la derrota y el triste destino de arrastrar el resto de su mísera existencia en una prision más terrible que la muerte.

La austeridad de costumbres de los monjes, su hospitalidad para toda clase de personas, lo mismo el elevado palatino que el humilde siervo de la gleba, y la superioridad que le daban el cultivo de las ciencias y las letras, hicieron que, así los monarcas leoneses, como los castellanos, le dispensaran con creciente empeño su proteccion, remunerándoles con creces de los males que algunas veces les hacian sentir las algaradas árabes, ó lo que era más sensible todavía, las contiendas civiles de los cristianos.

Pero el período de grande apogeo para Sahagun fué el siglo onceno; llegando á tal punto que, como dice con razon un escritor de nuestros dias, «no cabia despues de él acrecentamiento, sino decadencia. Lo que era en Francia el de Cluni, otro tanto fué aquél en España; un foco de piedad y de doctrina, un baluarte contra la corrupcion é ignorancia de la época. Colocado el Abad *in solio Sancti Facundi*, segun firmaba á veces, podia considerarse casi como una potencia, cuya jurisdiccion se extendia sobre más de noventa monasterios, y cuyas vastas propiedades eran verdaderos dominios por su extension y por la autoridad que en sus términos ejercia. A tamaña prosperidad elevó la casa Alfonso VI, quien recordando el asilo que habia allí encontrado en 1072, cuando vencido y despojado por su hermano, no salvó la vida sino á trueque de vestir la cogulla, y agradeciendo tal vez el auxilio recibido de los monjes para huir al rey moro de Toledo, eclipsó con sus dones y cariño la proteccion de los reyes anteriores. Ayudóle en su empresa el insigne Abad Bernardo, que llamado de Cluní para la reforma de Sahagun, alcanzó para éste en Roma, del Papa Gregorio VII, exenciones y prerogativas, sólo comparables á las de aquél; y llegando á ser primer Arzobispo de Toledo, estableció hermandad perpétua entre la iglesia de los santos mártires y la Primada. Repartia entónces Sahagun con la antigua córte de los godos el honor de la real residencia: Constanza de Borgoña, la tercera esposa

del soberano, edificó junto al monasterio un palacio, y dentro de éste una iglesia de la Magdalena, un baño y un molino; y al acabar sus dias en 1093, escogió la capilla mayor por sepultura, donde bajaron á reunírsele sus sucesoras en el tálamo, Berta en 1100 é Isabel en 1108, con su malogrado hijo el infante Sancho. El mismo Alfonso, fallecido en Toledo á 30 de Junio de 1109, quiso legar sus despojos al sitio que en vida habia fijado su corazon (1), y que los recibió en magnífico sepulcro, traidos allí en 12 de Agosto con solemne acompañamiento.»

Pero, como dejamos indicado, semejante período de apogeo habia de traer en breve los dias de las perturbaciones, y tras de ellas la decadencia. El pueblo nacido á la sombra del monasterio, sostenido por él, y puede decirse que viviendo su vida, bien pronto pretendió, no sólo emanciparse, sino entrar en el goce de bienes y derechos, que á aquél pertenecian. Compuesto de gente advenediza el burgo de Sahagun, que habia acudido halagada por lo beneficioso del fuero que á la naciente villa concedió el mismo Alfonso VI, aquellos burgueses, entre los cuales, segun las palabras de la crónica, los habia «de muchos é diversos oficios, é personas de diversas é extrañas provincias é reinos, Gascones, Bretones, Alemanes, Ingleses, Borgoñones, Provinciales y Lombardos,» abundando no poco los judíos y los moros, viendo regido el cetro, á la muerte del piadoso y digno soberano, por una débil y combatida mujer, no contentos con la franquicia de portazgo, de tributo y de ir en hueste y cabalgada, y con el mercado semanal del lunes, de que, por favorecerles, se habia privado á los de Grajal, se levantaron en armas, desconocieron y negaron la autoridad del abad, se alzaron con los bienes, y como sucede siempre que se quiere romper la obediencia debida y blando gobierno de los propios, se entregaron á los ajenos, entrando en su virtud en la villa los aragoneses, que léjos de ayudarles en sus pretensiones, trataron todo el territorio, lo mismo el monasterio que la villa, como si fuesen países de conquista.

Todo fué presa de verdadero pillaje y profanacion, así en las habitaciones reales como en el respetado asilo de los monjes; y dando ejemplo el mismo *Batallador*, D. Alfonso, que más era tirano de Castilla y de doña Urraca, que esposo y régio consorte ayudador de su esposa para el mejor gobierno de sus Estados, entró en la iglesia de Sahagun, en el dia de más grandes recuerdos para los cristianos, en Viernes Santo, y apenas habia adorado un *lignum crucis* ricamente guardado en bizantino relicario, regalo de Alejo Commeno, se apoderó de él violentamente, con lo que no es necesario decir lo que los suyos harian. Por si algo faltaba á su obra de devastacion y á sus injustificables tropelías, envió á buscar á su hermano D. Ramiro, que andando el tiempo habia de ser conocido por el *Rey monge*, y dándole, no de propia autoridad, sino por indigna usurpacion, la mitra abacial, completó con ello el verdadero saqueo á que estaban entregadas las riquezas del santuario.

De este modo continuó la casa del estudio, de la oracion y del retiro, convertida en morada de bandoleros, segun la dura pero exacta frase de un historiador contemporáneo, durante un largo período de siete años, en que los caudillos representantes de la usurpacion y de la tiranía, extremábanse en sus criminales hazañas, siendo los nombres de Sancho Yañez, Guillermo Falcon y Giraldo *el diablo*, digno de tal apodo, palabras de terror en toda la comarca, pues no habia indignidad que no cometiesen, ni crímen que no perpetraran, ni refinada crueldad que no consumasen para el logro de sus violaciones, latrocinios, robos, saqueos y cautiverios.

A tal extremo llegó el mal, que vino á convertirse en remedio de sí mismo; pues no pudiendo sostener tan terrible situacion aquellos que la habian creado, trataron de poner remedio á tan revuelto y horrible caos, más que por amor al órden y á la justicia, que desconocian, para poder gozar tranquilamente el fruto de sus rapiñas; que esto acontece siempre con los que, entónces y siempre, por tan indignos medios se enriquecieron. Todo es hablar de trabas y vejaciones, injusticias, desigualdad y desafueros, cuando aspiran á medrar y á enriquecerse; y así que lo consiguen por los violentos medios, que la fuerza, ó mejor la debilidad de los que debieran resistirles, pone en sus manos, conviértense en amantes del órden y de todo lo que ántes les enojaba, y quieren establecer mayores restricciones que las que combatian, porque ya satisfacieron su avaricia.

Así fué, como los mismos que de tan mala manera habian entrado á saco en el monasterio y comarca sahaguntina, llamaron repetidamente al fugitivo abad, y hasta atrajeron y recibieron con grandes fiestas y muestras de respeto y regocijo á doña Urraca, protestando de su lealtad y sumision para lo porvenir. Pronto arrojaron, sin em-

(1) Así lo tenia ya determinado desde el año 1080, pues en una escritura de esta fecha, dice: *elegi ut post mortem meam ibi tumulatus requiescerem, quatenus quem in vita nimio amore dilexi, etiam defunctus foverem.*

bargo, la máscara. Cuando vieron que no conseguian del ánimo de aquella enérgica y calumniada reina la sancion de todos sus vandálicos atentados; cuando encontraron que digna y justa se negaba á *legalizar su situacion*, como hoy se diria, volvieron otra vez á sus motines y atropellos, haciendo tanto caso de las disposiciones reales como de las excomuniones lanzadas por el arzobispo de Toledo, D. Bernardo. Leccion elocuente, y que como todas las de la historia, no debieran olvidarse nunca.

A tal extremo habian llegado las cosas, que fué necesaria la intervencion del Pontífice y toda la severa energía de la reina, para que se restableciera la calma, y volviese el monasterio á gozar de los ansiados dias de paz y de reposo. El Papa envió con rigorosísimas bulas al abad Domingo, y la reina hizo salir de Sahagun, bajo la pena de arrancarles los ojos si no lo hacian, á las turbas desalmadas y á sus fautores, principalmente el tristemente célebre conde Beltran que las protegia, para explotar sus fuerzas; y unas y otras disposiciones hicieron entrar en órden á los revoltosos malhechores, que parecieron en el concilio de Búrgos, con varas en las manos y las espaldas desnudas, en pública y ejemplar expiacion de sus traiciones y rebeldías.

No más escrupuloso que su padre, al comenzar su reinado, acudió tambien Alfonso VII al monasterio, apoderándose de sus riquezas, para premiar á sus soldados, ó invadió sus términos y territorios, sin el menor respeto á los innegables derechos de la religiosa comunidad; pero dotado de alma elevada y de gran espíritu de rectitud, en el momento que conoció sus injusticias trató de repararlas, llegando hasta el extremo de ofrecer en las aras de los santos mártires, patronos del monasterio, gran parte del botin de sus victorias.

Notable por lo noble y digna es la carta firmada en 4 de Agosto de 1129, que conserva el citado Archivo histórico nacional, en la cual refiriendo el emperador D. Alfonso los disturbios originados durante su menor edad y por espacio de diez y siete años, entre los grandes y próceres, que peleaban entre sí con provecho propio, y en cuyo tiempo tuvo el rey que acogerse al amparo del abad de Sahagun y de los burgueses de la villa, confiesa, que con motivo de estas discordias, tomó *por fuerza* oro y plata del dicho monasterio, y que infringió sus privilegios reales y pontificios y su coto, distribuyendo entre sus caballeros las villas y posesiones del mismo, añadiendo, que pacífico ya el reino, y movido al propio tiempo del temor de Dios, manda que se devuelvan al monasterio abad y monges, todas las heredades y posesiones que les fueron ocupadas, y confirma de nuevo las costumbres, cartas y privilegios reales y eclesiásticos, y que ninguno de fuera del monasterio sea nombrado abad, si no fuera elegido por los mismos monges.

Sin embargo de esto y de las repetidas donaciones y mercedes que el católico emperador hizo al monasterio de franquicias y heredades, pareciendo rivalizar en esto con el gran protector de la religiosa morada, Alfonso VI, el señorío eclesiástico empezó á decaer al concederse los fueros otorgados por el emperador á los burgueses de la villa de Sahagun, con el objeto de apaciguar las discordias que entre ellos y el abad y monges existian, por la reforma que reclamaban los fueros antiguos.

Divididos en mal hora los reinos de Castilla y Leon entre los hijos de aquel monarca, cupo Sahagun al primero. Alfonso VIII dominó constantemente en Sahagun, casi á las puertas de la córte de su tio y de su primo, y en 1188 autorizó al concejo para repeler la fuerza con la fuerza en defensa de sus vecinos, culpando de abandono su excesivo sufrimiento (1). Sin embargo, hubo de castigar en breve una sedicion contra el monasterio y el intentado derribo de unas casas, que defendió varonilmente con su presencia la abadesa de San Pedro; y habrian espirado en la horca ó perdido los ojos veinte y ocho de los principales de la villa, si el abad no se contentara con multarles en 5.000 piezas de oro (2).

(1) «Del archivo de la villa copiamos este interesante documento, que no se encuentra en el libro de Escalona; su fecha á 4 de Mayo de 1188: Johanni abbati, etc. et ejusdem villæ fideli concilio. Injuste à nemine molestari universitatis vestræ potentia admiror admodum, quia præter forum et consuetudinem vestræ villæ impunita relinquentes scelera et excessus multivagos ab eis quibus in huyosmodi de ferre non debetis ullatenus, insultus multiplices et multiformes impetus sustinetis. Quod circa vestræ disolutæ patientiæ nimietatem increpans et vestris compatiens anxietatibus, istud vobis indulges privilegium quod vim vi vitiliter repellentes, tam intra muri ambitum quam intra universam continentiam vi cauti, cujuscumque hominis casam vel domicilium disrupi vel frangi nullatenus permittatis. Mando præterea et concedo regaliter ne sustineatis aliquem de regno meo intra prescriptos terminos capi irrationabiliter vel injuste crudeliter pertractari. Verum enim vero istud diligenter advertite, quod licet alias tali prerogativa gaudere vos gaudeamus, ad præsens tamen hoc jubeo tali occasiuncula invitatus, quia effeminata quadam patientia et enervata mollicie, magistrum Michaelem discretum clericum et benemorigeratum et providum et meum vasallum, in ejusdem villæ contemptum perpetuum et impropium duraturum, à Bueso Buesez permisistis turpiter præter juris et rationis ordinem molestari. Ea propter igitur mando potentialiter atque præcipio quod præterita detestantes flagitia et si de cætero casu contigerit inter prætaxatum terminorum ambitum præscriptum magistrum vel quemlibet vestrum vicinum ab aliquo injuste impeti vel inquietari irrationabiliter, nostro fulti præsidio et mandato atque privilegio, eum potentialiter defendatis.» Quadrado.

(2) Quadrado.

Pero no concluyeron aquí ni concluir podian las luchas de los burgueses con el monasterio, á cuya sombra habian nacido, cumpliéndose en ello una verdadera ley histórica. Todos los pueblos formados al amparo de otros más adelantados y poderosos, de monasterios, de fortalezas, de reales residencias, léjos de amar á los que les dieron el sér, son esquivos con ellos, hasta el punto de convertirse á poco esfuerzo en sus más declarados enemigos. La natural dependencia, en un principio llevadera y aceptable, se hace enfadosa y hasta tiránica cuando el burgo toma incremento, y se siente con fuerzas propias y sobradas para vivir; mientras el patrono, acostumbrado á verle en la infancia, le considera, como si estuviera perpétuamente en ella, no reconoce la ley progresiva que va dando derechos é imponiendo deberes á los hombres como á los pueblos, á medida que van entrando en el período de su virilidad, y hace insoportable su yugo, por blando que le parezca. No es todo ingratitud en las causas que motivan esta verdadera rebelion de los pueblos contra sus patronos y fundadores, por más que la haya, y muy insigne, en las manifestaciones de esta misma rebeldía.

Sahagun, en el reinado de San Fernando, continúa sufriendo la série de calamidades y trastornos á que parecia condenado por decreto de la Providencia. Tolerante el rey, como buen santo, concede facultades para poblar en aquel territorio á los musulmanes, bajo seguro de que no pecharian sino con el concejo, y confirmó y concedió á claustrales y legos preeminencias y franquicias, con las que parece debieran haber vivido en buena armonía; pero léjos de ello los burgueses, recordando sus inquietas tradiciones, y fieles á ellas y á su orígen, insurrecciónanse de nuevo hácia 1230 acaudillados por Rui Fernandez, y fué necesaria la intervencion armada del alguacil mayor del rey, para reducirlos á la obediencia, sometiéndoles con disculpable pero humillante rigor á que besaran en público los piés del abad Guillermo, expiacion que, léjos de producir el efecto deseado, ahondaba más y más los inveterados rencores. Litigios, ya que no contiendas, agitáronse pocos años despues en Sevilla ante el santo rey, sin tener en cuenta los sahaguntinos para contenerse en sus contínuas rencillas, el incendio que en 1235 abrasó el monasterio y gran parte de la villa; litigios, de los cuales resultaron gravísimas sentencias, tales como condenar á morir ahorcados á varios de los promovedores de las pasadas luchas y presentes contiendas, pena de la cual les libertó generoso con sus ruegos el venerable abad García, confundiendo de este modo á sus enemigos mejor que con la irreparable severidad de la pena.

No fueron tan afortunados los inquietos burgueses pocos años despues en el reinado de D. Alonso X, pues como renovasen las contiendas y pleitos hasta un punto difícil de reducir á buen acomodamiento, y extremasen su declarada rebeldía, tuvo necesidad de entrar el rey en Sahagun el 25 de Marzo de 1255, á pesar de lo sagrado del dia, pues en él habia caido aquel año el Jueves Santo, y visto el proceso y examinado por él mismo con sumario procedimiento, el 17 de Abril mandó ahorcar en sus propias casas á Rui Fernandez, Fernan Perez, Nicolás Bartolomé, y hasta once más de los principales culpados, con lo que pareció por el pronto apagarse aquel incendio, dominado con frecuencia, pero extinguido nunca.

Para prevenir nuevos trastornos, ántes de retirarse de Sahagun, en 25 de aquel mismo mes, tan terriblemente señalado por la sangrienta justicia del rey, en union con el abad D. Nicolás, dió nuevos fueros á la villa de Sahagun, con el objeto de poner término á las desavenencias y enemistades que existian entre el monasterio y el concejo de la villa, estableciendo varias disposiciones sobre nombramientos de oficiales del concejo, prestaciones y tributos, y que «en todas las otras cosas que en estos fueros no son escritas,» que se juzgasen *por el otro fuero que las damos en un libro escrito* (el Fuero Real) *et sellado de nuestro sello de plomo.*

No fueron bien recibidas estas innovaciones por la inquieta villa; y léjos de imponerlas con nuevos rigores, en 1272 volvió el rey los fueros á su primer estado; vacilacion y debilidad, que léjos de traducirse por deseo de acierto, interpretóse por marcada de falta de carácter y de energía, en la autoridad real, preparándose con ello nuevos dias de trastornos y de sediciones, que estallaron con mayor encono en tiempo de Sancho IV.

Ántes, sin embargo, de apuntar los principales sucesos que en el reinado de este último monarca se suceden en Sahagun, no creemos fuera de propósito consignar una de las más importantes medidas tomadas por D. Alfonso X para reprimir las crecidas usuras con que esterilizaban la fuerza productora del territorio, moros y judíos; disponiendo que no pudiesen éstos dar á usura más *de á tres por cuatro* (1), estableciendo la manera como debian hacerse estas escrituras, la paga, y todo lo concerniente á la reclamacion de las deudas.

(1) Resultaba por esta cuenta el no pequeño interés de un 40 por 100.

No contentos los sahaguntinos con las contiendas judiciales en que habian sido vencidos, recurren de nuevo á las armas, y acaudillados por el alcalde Nuño Gonzalez, entran á tala y devastacion por los vastos y ricos territorios del monasterio, poniéndolo en gran aprieto; porque éste, con tantas y tan continuadas contiendas, tantos donativos ofrecidos á los reyes en épocas de calamidades ó de guerras, tantas rentas dadas en encomienda á caballeros, para que los defendiesen y amparasen, hallábase menguado de recursos, y no ménos de moral influencia, ya porque empezasen á despertar celos en las regiones palatinas aquellos verdaderos Estados monacales, ya porque los mismos Pontífices á quienes llegaba el rumor de tales contiendas, creyendo más ocupados en ellas á los monges que en la estricta observacion de su regla, les enviaban á menudo obispos que les visitasen.

Viuda reciente del ¿emplazado? monarca Fernando IV, doña Constanza, muere en Sahagun, cuando acude al monasterio para celebrar las Córtes de 1313, y sucédense dias difíciles para Castilla y para Sahagun durante la larga minoría de Alfonso XI, niño á la sazon de dos años.

Los disturbios de aquella turbulenta minoría dieron nuevo pábulo á las constantes aspiraciones de emancipacion, que era el bello ideal del concejo sahaguntino; é influyendo para conseguirlo en el ánimo del monarca, que empieza en la historia española el gran movimiento político realizado más tarde por Isabel la Católica, y que tiene por base el engrandecimiento de los municipios, como contraresto á las exigencias y excesos de los magnates, así civiles como militares y eclesiásticos, deseoso de extender sus reales prerogativas, consiguieron los burgueses que declarase, resolviendo aquellas contiendas, que magüer *el señorío de la villa fuese del Abad*, le mandaba levantar el entredicho que habia impuesto, porque del rey *era el señorío real y el enmendamiento de la justicia.*

No fué en verdad consecuente con la política de su padre, el cruel D. Pedro, pues años despues devolvió al monasterio el señorío de la villa, favor á que se manifestó agradecido el monasterio, dando al monarca subida cuantía de moneda, abundantes armas y ballesteros, no sin poner á contribucion para las segundas á los judíos de la villa; conducta que no evitaba, con verdad sea dicho, el que á la vez recibiese la religiosa morada decidida proteccion del bastardo D. Enrique, el cual, ántes de la batalla de Nájera, le habia confirmado en una de las franquicias más importantes, cual era la de portazgo.

Las luchas entre el pueblo y los monges continuaron con diversa fortuna, y al empezar el siglo XV el predominio del monasterio alcanzaba un nuevo triunfo, pues los regidores de la villa tuvieron que acudir vistiendo el sayal de los penitentes, á besar los piés del abad Antonio de Ceinos, ofreciéndole además treinta mil maravedís y tres marcos de plata para un cáliz expiatorio; muestras de sumision y de respeto que no impedian el que á muy poco se reprodujeran de nuevo los disturbios entre uno y otros, contribuyendo los monges á empeorar su causa, con la resistencia que opusieron á las prescripciones pontificias, cuando en 1428 el Papa mandó se introdujesen reformas en la administracion del monasterio, encomendando este difícil encargo al prior de Valladolid Juan de Acevedo.

La independencia y preponderancia del vastísimo señorío de aquella combatida casa se acercaba á su término. En vano es que D. Juan II otorgue á los priores de Sahagun la señalada honra de ser consejeros perpetuos de la corona; en vano que se le reconozcan sus antiguos fueros y preeminencias, pues la marcha irresistible de los sucesos y de la organizacion política, social y administrativa de los pueblos, que se realiza, obedeciendo siempre á inalterables leyes históricas, acercaba la época en que á las pequeñas agrupaciones de autoridad sucediese un sistema de centralizacion y de unidad, llevado á cima en todas las esferas de su gobierno por la gran reina Isabel la Católica. Así fué, que durante su reinado incorporóse á la corona la jurisdiccion y el señorío del monasterio, ocupándolo dos años despues de la conquista de Granada los monges de Valladolid, y uniéndolo á la congregacion de San Benito, habiendo sido su postrer abad, Rodrigo de la Calzada.

No por ello privaron al monasterio de sus antiguos privilegios, que confirmaron los Reyes Católicos, despues de haber mandado al juez de residencia de la villa de Sahagun hiciese cumplida informacion acerca de la exactitud de aquéllos; pero en lo referente á la jurisdiccion siguió incorporada á la corona.

Con esto cesaron las repetidas contiendas entre la villa y el monasterio, y ganó en disciplina y observancia el religioso instituto; pero el pueblo no por esto ganó en importancia; sino que al contrario, cayó en rápida decadencia, como providencial castigo al rebelde proceder que desde los primeros años de su existencia siguió con la religiosa casa, á cuya sombra habia nacido.

Una importantísima institucion perdióse, sin embargo, para las ciencias y las letras al incorporarse el monasterio á la congregacion de Valladolid, y fué la verdadera universidad que desde dos años ántes de mediar el siglo XIV

tuvo siempre el monasterio para enseñanza de sus monges, lo cual les daba una gran superioridad sobre los demás institutos monásticos de su época.

Despues, la historia del monasterio ha seguido la suerte de todos los de su clase. Viniendo á verdadera decadencia, continuó hasta los principios de nuestro siglo, en que la guerra de la Independencia llevó á sus seculares fábricas la tea del incendio, aplicada con disculpable saña en un momento de patriótico ardor por los mismos españoles. Los franceses habíanse guarecido en ellas, y no habia medio de desalojarlos, con lo que se vieron en la necesidad los sitiadores de ponerle fuego, prefiriendo la pérdida de los tesoros artísticos al triunfo de los enemigos; terrible procedimiento para los amantes del arte, pero harto disculpable, pues entre la santa independencia y la conservacion de un monumento, por interesante que sea, no cabe ni vacilacion siquiera, en la patria donde ni la vida de un hijo puede decidir á un noble campeon para rendirse.

Nuevo incendio acabó por devastar el histórico edificio en 1835; y las verdaderas ruinas que entónces quedaron á consecuencia de las leyes desamortizadoras, se entregan al ayuntamiento de la villa, hasta que por los años de 1840 pasaron á ser propiedad, con otros varios bienes, del rico capitalista D. Manuel Font, el cual cedió al mismo ayuntamiento los restos de aquellos destruidos edificios, á cambio de la *Alhameda*, propiedad de los vecinos de Sahagun.

III.

Confusa agrupacion de edificios formando una irregular planta, y un conjunto, si no heterogéneo, discorde, presenta hoy lo que resta del célebre monasterio de Sahagun, cuya historia á grandes rasgos dejamos trazada. De las primeras fábricas, ó mejor dicho, de la primitiva iglesia del siglo IX nada queda al descubierto, por más que no fuera difícil encontrarla, practicando excavaciones hábilmente dirigidas, detrás del muro que cierra el rectángulo de la iglesia, á la izquierda del que en ella entra por la moderna puerta del siglo XVII, trabajos, que acaso no esté lejano el dia en que se realicen. El período de transicion, adelantándose á la época en que le hallamos en otros edificios, se ve en la capilla de San Mancio, frontera á dicha puerta, capilla que algunos suponen fué la iglesia, á que dió principio é impulso á fines del siglo XI Alfonso VI, poniendo sus cimientos el abad Diego; pero verificándose la consagracion en el siguiente siglo por el obispo de Astorga, Fernando, segundo de su nombre en aquella diócesis, acompañado de los obispos de Ciudad Rodrigo y de Orense, en 13 de Abril de 1183, segun testifica la inscripcion conservada en un contrafuerte del cuerpo central de la iglesia, que hoy se halla dentro de esta capilla, dando motivo á dudas acerca de la exactitud de semejante juicio. Dice:

HUJUS ALTARIS CONSECRATIO FACTA EST
A DNO FERDINANDO BONÆ MEMORIÆ
ASTURICENSI EPISCOPO, IN HONOREM SANCTI
BENEDICTI, PRÆSENTIBUS EPISCOPIS PETRO CIVITATENSI
ET ADEPHONSO AURIENSI: INFRA QUOD SUNT
RELIQUIÆ DE SEPULCRO SANCTÆ MARIÆ, ET SANCTORUM
MARTIRUM FACUNDI ET VICTORICI, ET SANCTI
PRUDENTII, ADEPHONSO REGE CATHOLICO REGNAN-
TE TOLETO, ET JOANNE ABATTE ECLESIAM SANCTI
FACUNDI ET PRIMITIVI GUBERNANTE. ANNO
DOMINI MCLXXXIII. IDIBUS APRILIS.

A este obispo, que con razon presume el Padre Florez en su *España sagrada* (1) habria sido monge de Sahagun, se referia tambien esta otra inscripcion allí conservada:

(1) Tomo XVI, pág. 21.

GOBERNANTE DOMNO JOANNE HANC ABBATIAM
SANCTORUM FACUNDI, ET PRIMITIVI, CONSECRATA
FUIT ECCLESIA HUJUS COENOBII A DOMNO FERDI-
NANDO BONÆ MEMORIÆ ASTURIENSI EPISCOPO
CUJUS CORPUS IN EADEM ECCLESIA SEPULTUM EST.

A esta antigua capilla fué llevada á mediados del siglo XII desde otro monasterio de su advocacion, la cabeza de San Mancio, segun piadosa tradicion, discípulo de los apóstoles, y martirizado en Évora, bajo la presidencia de Validio, y en ella tambien dicen que es donde fueron sepultados los siete condes que perecieron en la batalla de Uclés, con el hijo único de Alfonso VI, aquel Sancho tan querido de su padre, como único varon que tuvo, de la mujer á que más amó el Conquistador de Toledo (1).

Con mayores proporciones, se extiende la iglesia, delante de esta capilla, iglesia que todavía se labraba en los siglos XIII y XIV, y que en 1300 no estaba aún completamente terminada, á pesar de los donativos de los fieles, estimulados por los donativos del Pontífice. Sin embargo de esto consta, que en 9 de Enero de 1213 habian sido trasladados de la iglesia vieja á la nueva los cuerpos de los santos mártires.

La nave principal de ésta, alta de 90 piés, larga de 100 pasos y ancha de 24, excedia bastante en anchura, y casi la mitad en elevacion á las laterales: el crucero hermoso y vasto, constituia casi por sí sólo una iglesia, y coronábalo un cerramiento flanqueado por cuatro fuertes estribos angulares, obra de mediados del siglo XV. Desapareció ésta en 1766, suplantada por una media naranja, y rebajóse ocho piés la nave central, por cuya solidez se temia, sustituyendo el arquitecto Padre Pontones la maciza bóveda de piedra, con otra más ligera de ladrillo, que enlució con incóngruas pinturas (2).

Desgraciadamente nada queda de aquellas naves más que escasos restos por donde puede apreciarse su planta, destruido todo en los incendios de 1812 y 1835.

Pábulo dieron entónces á las voraces llamas la delicada sillería de nogal, labrada en 1441, y el retablo mayor de los santos Facundo y Primitivo y de San Benito, reputados por obra del célebre escultor del siglo XVI, Gregorio Hernandez, cuyo mérito, por lo que respecta al retablo mayor, deberia ser mucho para que pudiera amenguar el sentimiento de los amantes de la historia del arte, al tener noticia de que sustituyó á otro antiquísimo, que describe Morales en su *Viaje Santo*, el mayor en su concepto de los de España, cubierto todo de planchas de plata de antiquísima labor, con encasamentos y figuras de santos, de medio relieve, cuya obra atribuye al rey Alfonso VI. Por desgracia, ni de uno ni de otro ha llegado más que la noticia hasta nuestros dias, lo mismo que de los célebres sepulcros que avaloraban el sagrado recinto. Ni del suntuoso y celebrado del monarca que acabamos de citar, y que, sostenido por cuatro leones de alabastro, de cuya materia era tambien el arca sepulcral, ocupaba el centro de la capilla mayor; sarcófago cuya magnificencia era tal, que habiéndola visto, desistió Felipe III del pensamiento de trasladar al Escorial los restos del conquistador de Toledo; ni del alto túmulo con notable efigie de Doña Constanza, que ocupaba el lado de la epístola; ni de las lisas lápidas que cubrian los mortales despojos de otras dos esposas de aquel Rey, Berta, la repudiada compañera del rey de Germania Enrique IV, é Isabel, la hermosa sevillana, hija del monarca abbadita; del malogrado Sancho y de la reina Constanza, mujer de Fernando IV, que ocupaban el lado del Evangelio; ni el notable enterramiento que en la capilla de San Miguel alcanzó la infanta Elvira, fruto tambien de los reales amores de Alfonso VI, unida con D. Raimundo, conde de Tolosa; ni de la urna funeraria de Doña Beatriz, hija del infante D. Fadrique y nieta de San Fernando, escultural sepulcro enriquecido con el busto yacente de la noble dama, y exornado con figuras de pobres, representando el duelo que sintieron por la muerte de su protectora, el cual

---

(1) Fué ésta Zaida, hija del rey árabe de Sevilla, que en los tiempos en que su padre hizo alianza con el monarca cristiano, la entregó á éste como prenda de amistad, y á título de esposa futura, llegando á ser legítima esposa del monarca, cuando viudo éste hubo abrazado aquélla la religion de Alfonso. Llegaba á tanto el amor de éste por la convertida, (que en la pila del bautismo tomó el nombre de Isabel), que en varios documentos citados por Lafuente en su *Historia de España* (tomo IV, pág. 437), la denomina *dilectissima*, *amatissima* y hasta *regina divina*.

(2) «Y con esto, dice Escalona, hablando de la rebaja hecha en la altura de la nave principal, y con las buenas pinturas que se hicieron en ella, quedó muy hermosa.» De muy distinto parecer mostróse Ponz, diciendo: «Renovadas estas bóvedas, ideóse pintar en ellas ciertos retazos de perspectiva, que se ejecutaron despues infelizmente. Oscuros, luces y sombras parecerán algo á los tios de aquellos lugares, cuando bajan á Sahagun los dias festivos. ¡Cuánto mejor hubiera sido haber dejado las bóvedas góticas, y si necesitaban de reparo, repararlas, siguiendo el estilo antiguo!»—Quadrado.

ocupó en un principio el centro del presbiterio, hasta que Sancho IV le trasladó á la entrada del templo para colocar en aquel preferente lugar el del rey, que pudiera reputarse como el verdadero fundador de aquella santa casa, Alfonso VI; ni de las inscripciones (1) y lucillos que en el cláustro y en la capilla del templo alcanzaron varios abades de los siglos XII, XIII, XIV y XV, apenas resta más que la memoria. Ya hace veintiun años, decia acerca de todos aquellos monumentales restos el erudito archivero de Mallorca, que tan atinadamente escribió varios de los mejores volúmenes de los *Recuerdos y bellezas de España*, que «despues del incendio de 1812 todos aquellos despojos de reyes pasaron á la capilla de Nuestra Señora, que sirvió de iglesia provisional, y despues del de 1835 á la de monjas benedictinas; las profanadas urnas de jaspe rodando por fuera, vinieron á servir de pilas y abrevaderos... todo yace deshecho ó hundido entre escombros, porque *tambien hay muerte para los sepulcros*.» Hoy difícil seria rastrear el paradero de lo poquísimo que alcanzó á ver, aunque destrozado, aquel elegante historiador. Sin embargo, un nuevo dato ha aparecido de no escasa importancia, pues dá razon de otra de las esposas de Alfonso VI, que al lado de su régio consorte y de las demás que con él compartieron el tálamo, creyeron poder dormir en paz su último sueño á la sombra de los venerados muros de *Sand Fagund*, en el panteon que, en nuestro juicio, debió existir á continuacion del templo, á la manera que se encuentra el de San Isidoro de Leon. Dicho dato se refiere á la primera mujer de Alfonso VI, hija de Guillermo, duque de Aquitania segun unos, española segun otros, esposa no mencionada por todos los historiadores, incluso el mismo Quadrado, que acabamos de citar, y de cuya sepultura se habia perdido la memoria, por más que el Tudense declara que yacía sepultada en Sahagun (pág. 102). En el citado monasterio de benedictinas consérvase una urna sepulcral, lisa, con una inscripcion, por la cual se ve sin género de duda que perteneció á la referida *Inés*, *mujer de Alfonso*.

Restos de las antiguas construcciones quedan tambien en la torre del siglo XII, mientras en la nave principal se ve la nueva obra, trazada despues del primer incendio por el Padre Echano, y empezada hácia 1827, invirtiendo la situacion de la primera; nuevas obras, acerca de las cuales escribe con grande exactitud el señor Quadrado, que con ellas se iba á invertir la situacion de la primera fábrica, y que «donde ántes se asentaban los tres ábsides semiesféricos, descollando sobre el principal el cimborrio nombrado *Torre de la Aguja*, colocó el monje artista la entrada del proyectado templo, cuyo portal decoró conforme al órden jónico, y en uno de sus ángulos dió nueva forma á una torre antigua, en la cual restan fragmentos de jaqueles, añadiéndole un segundo cuerpo octógono y un agudo chapitel, y reservándose erigir otra colateral en el ángulo opuesto. Dos órdenes de pilastras y columnas flanquean el muro exterior de la empezada capilla, almohadillado con sillares cuadrados y romboidales, que la comunican cierta barroca majestad. Con arreglo al plan de la futura iglesia, que siendo de tres naves como la anterior, debia exten-

---

(1) No creemos fuera de propósito transcribir, aunque copiadas por Quadrado, algunas de ellas, porque parece son el complemento de la ligerísima narracion histórica que dejamos hecha. El más notable de estos epitafios era el que se puso en el siglo XIV al abad Diego, tan perseguido durante las turbulencias del reinado de Doña Urraca:

Qui jacet in tumba fuit in serpente columba
Ossa cubant petra, transivit spiritus ethra.

Vir venerabilis, dux et monachorum pater, abbas Didacus primus Inter caetera pietatis opera eclesiae fundamentum primus possuit, crucem majorem argenteam fabricavit, monasterium S. Petri de Domnabus construxit et moniales ibidem instituit, era MCXLVII, *pro cujus anima quiislibet ejus epitaphium relegens intercedat.*

Seguia el del abad Domingo su sucesor:

Abbas Dominicus veritatis semper amicus
Vita discessit venerandus, et hic requiescit.—Era MCLV (1117 de C.)

Luégo el del abad Gutierre: In era MCCXX (1182 de C.) idibus marcii Obiit Guterrius abbas qui plures libros et multa bona in hoc manasterio fecit Orate pro eo ut reguetis cum Deo.

El del abad Pedro decia:

Qui jacet in tumba fuit in serpente columba,
Crimine nudatus, Petrus abbasque vocatus,
Moribus et vita valde fuit israelita.
Qui abiit in era MCCXL (1202 de C.) IV id. decembris.

Por último, se leia en el del abad Miguel:

Vir fuit iste pius, factisque bonis decoratus.
Abbas Michael qui nunc jacet hic tumulatus.
Qui obiit era MCC.ª LXIII.ª (1225 de C.) IV kal. septembris.

derse tres arcadas hasta el crucero y dos más allá hasta la capilla mayor, venía á caer muy cerca de ésta y á un lado, la que es ahora portada principal, construida ya en 1662 en reemplazo de un pórtico, por su mucha antigüedad. Compónese de pilastras dóricas y de un grande arco artesonado, encima del cual descuella un ático con escudo real sostenido por leones y frontispicio triangular, corriendo por ambos lados una balaustrada con dos mutiladas estátuas de reyes, que acompañan á otras dos, colocadas dentro de nichos, en el primer cuerpo. Al siglo XVII pertenecia asimismo la demolida fachada de la portería, donde en medio de los escombros sobresale la redonda torrecilla del reloj, circuida de arcos de medio punto.»

Cerca de la citada capilla de San Mancio, que es lo mejor conservado de aquellas edificaciones, y cuya puerta de entrada guarda todavía su arco adornado con orla ajedrezada descansando sobre románicos capiteles, estaba la capilla de Nuestra Señora, en la que, á pesar de los churriguerescos delirios con que se habia cubierto su antigua bóveda, pueden adivinarse restos románicos de su antigua fundacion, así como entre la iglesia y el cláustro se conservan los de la ojival capilla de San Miguel, y los de la cuadrada sacristía, con sus elegantes ojivas del último período de aquel estilo; sacristía en la que por mucho tiempo se conservó, entre otras numerosas alhajas é inestimables preseas de la Edad-media, la notable custodia labrada por el célebre Enrique de Arfe en los primeros años del siglo XVI; custodia mencionada por el nieto de aquel artista, Juan de Arfe, en su notable libro de *Varia conmensuratione*, y que afortunadamente se guarda hoy en la parroquia de San Lorenzo.

IV.

Contemporáneo de las más antiguas obras que hemos dicho se conservan en el monasterio de Sahagun, al siglo XII corresponde tambien el bajo relieve de mármol que representa la Vírgen con el Niño Dios en su regazo, y que habiendo debido ocupar en un principio sitio preferente en aquellas antiguas fábricas, acaso en la capilla de Nuestra Señora, con tantas vicisitudes como ha sufrido el monasterio, fué á parar al centro de una ventana tapiada de la iglesia de San Tirso, para cuyo punto indudablemente no habia sido hecha, lugar de donde fué sacada hace pocos años por la autoridad popular de Sahagun, llevándola más tarde á Leon nuestro querido amigo el distinguido artista Sr. D. Ricardo Velazquez Bosco, individuo de la Comision de monumentos de aquella ciudad, la cual, con notable desprendimiento, la cedió, á instancia del que estas líneas escribe, para el Museo Arqueológico Nacional, en el pasado año de 1869.

Notable esta escultura por sus caractéres artísticos y arqueológicos, es un elocuente ejemplo de la transformacion que el arte sufrió bajo la influencia cristiana en todos los países católicos de Europa.

El arte antiguo, el arte llamado clásico, tenia como nota característica la representacion inmediata de la forma. Realista por esencia, como ha dicho con gran acierto un ilustrado académico de San Fernando (1), ni áun se presiente en él la idealizacion del sentimiento: el mismo *Laoconte*, la misma *Niobe*, expresan su diverso dolor, no de otro modo que como podria sentirlo el *gladiador herido* en la arena del circo. Hay dolor físico, si cabe así decirlo, pero nada más.

En las obras del arte griego se admira el génio profundamente analítico de aquellos colosos de la forma; se experimenta el sentimiento de la belleza, de la misma manera que cuando admiramos una hermosa mujer desnuda con ojos de artista, ó las buenas formas del modelo de una Academia; pero de esto á experimentar otra clase de sentimiento; el sentimiento espiritual, indefinible, vago, divino, la aspiracion suprema del alma que se aparta de la contemplacion del modelo para buscar el espíritu que le anima, hay una distancia que no salvaron nunca, ni pudieron salvar los artistas griegos, inspirados en un arte y una teogonía fundidas dentro del limitado espíritu del hombre, y que humanizaban sus mismas divinidades, más humanas con frecuencia de lo que su alto rango debiera permitirles.

(1) El Excmo. Sr. Marqués de Monistrol.

Para que el arte entrase en otro camino verdaderamente espiritualista, era necesaria una transformacion completa en la humanidad. Era preciso que al fausto del orgullo y del esplendor cesáreo, sustituyese el humilde atavío de la virtud; que á las intrincadas y á veces *laberínticas* lucubraciones de las escuelas filosófico-teogónicas, griegas y orientales, sustituyese la sencilla exposicion de la moral eterna; que á las antiguas sociedades de libres y esclavos, reemplazase la sociedad universal de hermanos, hijos de un mismo padre; que para iluminar al mundo, en una palabra, al hombre sucediera Dios.

Y Dios así lo quiso. Y nació el cristianismo humilde y modesto, que triunfante en las conciencias de sus escogidos, áun ántes de triunfar como religion del Estado, levantó á ignoradas regiones el pensamiento humano, abrió nuevos horizontes á su contemplacion, y dió al artista el ideal que buscó en vano desde el principio del mundo. El arte, para conseguirlo, habia mirado siempre á la tierra: Jesucristo le señaló el cielo, y abrazado desde entónces á la cruz, fué la emanacion viva de la fé y el consuelo del alma creyente.

Perseguida de muerte la comunion cristiana, tiene que refugiarse en el centro de la tierra, más que para conservar la vida de sus adeptos, prontos siempre al sacrificio, para poder entregarse á la práctica de sus sagradas ceremonias; y necesitando del misterio, recurre á símbolos paganos para expresar con ellos los pensamientos de su ardiente fé. Así, Orfeo simboliza á Cristo; las palomas, emblemas de pureza, personajes sagrados ó místicas aspiraciones; el pavon de Juno, la resurreccion de los muertos; y hasta un pez, por la eufonía de su nombre griego, al mismo Redentor de los hombres. De este modo, desde los albores de su historia nace el arte cristiano mezclado y confundido con el pagano. Pero, cuando más animoso trata de representar en el seno de las Catacumbas las imágenes de Dios ó de su bendita Madre, se aparta de la tradicion pagana y crea tipos iconísticos, en los que se refleja su misticismo y su espiritualidad, completamente distintos de los creados por el arte pagano.

Y no podia ser de otro modo. El arte es una manifestacion directa y genuina del pensamiento dominante en las sociedades en que se desarrolla.

La sociedad cristiana, deista, contemplativa, mística, no podia producir obras de arte como las que eran propias de la sociedad antigua, politeista, epicúrea y puramente humana.

No quiere esto decir que el idealismo cristiano fuera causa de la decadencia del arte en el estudio de la forma. Éste, si bien en los primeros tiempos del cristianismo conservaba todavía sus buenas tradiciones clásicas, fué cayendo poco despues en rápida decadencia.

Hasta los primeros años de nuestro siglo se venia creyendo, y no faltan todavía enemigos de la verdadera fé que así lo aseguren, que los primeros cristianos habian sido opuestos á las bellas artes, no viendo en estas más que frívolos ó culpables instrumentos de idolatría ó de sensualidad. Hoy los descubrimientos de las Catacumbas, estudiados á la luz de una sana crítica por hombres tan eminentes como Raoul-Rochette, Kügler, Rossi, Lenormant, Welker, de Witte y otros no ménos ilustres pensadores, han demostrado que, léjos de ello, el arte cristiano fué siguiendo las huellas del pagano, y que á su espiritualista sentimiento fué debido el que cuando éste iba en rápida decadencia, aquél le prestase la sávia del sentimiento que hasta entónces no habia ni presentido siquiera el arte antiguo, y sin el cual, al perderse las buenas tradiciones de la forma, se hubiera perdido por completo el arte si no hubiera tenido más razon de sér que la forma misma. Con razon ha escrito Rossi, tratando de esta importante cuestion, las siguientes palabras: «Acaso se preguntará si es verosímil que la Iglesia, apenas desprendida de la Sinagoga, aquella celosa enemiga de las representaciones figuradas, hubiera pensado siquiera en el tiempo de los apóstoles, ó de sus discípulos, cuando se encontraba en toda la fuerza de su lucha contra la idolatría, en recibir en su seno, y por decirlo así, en conceder su bautismo á las bellas artes. Tan grave cuestion, añade, pediria un tratado especial: limitémonos á decir, que si se comparan en los cementerios subterráneos la riqueza, la variedad, la libertad de asuntos y de tipos de las más antiguas pinturas, con la rigidez, cada vez mayor, la pobreza de invencion, cada dia más grande, del ciclo figurado que corresponde al fin del tercer siglo, se reconocerá la inverosimilitud de la hipótesis, segun la cual el uso de la pintura habia sido introducido poco á poco en la sociedad cristiana, como á escondidas y en oposicion con la práctica primera de la Iglesia...» El estado floreciente de las bellas artes en tiempo de los Flavios, de Trajano, de Adriano, de los Antoninos; el gran número de los que las enseñaban en esta época en la capital del Imperio; la conversion á la fé de poderosos personajes, hasta de la misma familia imperial, como Domitila y Flavio Clemente, debieron favorecer la introduccion y el desenvolvimiento de la pintura cristiana. Al contrario, la decadencia de las bellas artes en el tercero y en el cuarto siglo; la subida en esta época de los honorarios que por sus trabajos llevaban

los pintores y los escultores; la disminucion lenta, pero contínua, de la fortuna pública y privada, llevada hasta el extremo de obligar al Senado y á los Emperadores á construir los monumentos nuevos á expensas de los antiguos, tantas causas reunidas, no podian facilitar el vuelo del arte cristiano durante este período; y á medida que los fieles ganaban en prosélitos, en poder, en libertad, perdian casi en igual grado las condiciones necesarias para el desenvolvimiento del arte.

La evidencia de estas conclusiones es de tal índole, que hasta los escritores ingleses más intransigentes en su lucha contra las ideas católicas la han reconocido, afirmando como no podian dejar de hacerlo, que los primeros cristianos adornaron sus cementerios subterráneos, siguiendo la costumbre pagana, que de esta manera honraba á sus muertos; ó de otro modo (1), que viendo á los paganos adornar con pinturas sus cámaras sepulcrales, les imitaron en esto, no deteniéndoles en ello ningun escrúpulo ni ninguna prohibicion. Pero no fué sólo el deseo de honrar á los muertos el orígen del arte cristiano, porque las cámaras sepulcrales de las catacumbas eran tambien lugares de culto público, y las pinturas que cubrian sus muros se relacionaban más bien con los misterios cristianos que con los recuerdos de los difuntos.

El desenvolvimiento del arte cristiano fué gradual y sucesivo. Se principió por emplear las fórmulas decorativas del arte funerario pagano, separando con cuidado todo signo de idolatría y toda imágen inmoral; poco á poco se introducen en este conjunto decorativo algunos trazos característicos cristianos, hasta que llega el momento en que por una evolucion natural del arte, todas las formas inútiles del antiguo quedan eliminadas, para dejar su puesto únicamente á los asuntos exclusivamente propios de la nueva creencia.

Y este proceso histórico del arte cristiano no podia ser de otra manera. Como ha dicho muy bien Raoul-Rochette, un arte no se improvisa; tuvo que ir pasando por diversas gradaciones, hasta que las nuevas ideas, modificando las antiguas formas, elevando el sentido estético á la contemplacion de lo infinito, crease un arte propio de la nueva creencia, sin que en este movimiento gradual tuviera parte activa la Iglesia, como poder que dirigiera las corrientes artísticas. El arte cristiano nace y se desenvuelve espontáneamente, primero dentro del arte antiguo, despues elevándose sobre él, y nace como natural eflorescencia de los sentimientos sembrados por el Evangelio en el corazon del hombre.

No se nos quiera objetar á esta afirmacion con el Cánon 36 del famoso Concilio de Iliberis, que prohibia colocar cuadros en las iglesias y pintar sobre los muros lo que era venerado y adorado: *Placuit picturas in ecclesia esse non debere, nec quod colitur et adoratur in parietibus depingatur.* Porque como han dicho muy bien los ya citados Raoul-Rochette, Spencer Northcote y Brownlow, aquella fué una disciplina accidental y de circunstancias, cuya explicacion se encuentra naturalmente en las especiales del tiempo en que fué el Canon establecido. Las iglesias edificadas, acaso con alguna ligereza, á la luz del dia, habian sido invadidas y algunas destruidas por órden de los emperadores; la soldadesca pagana habia penetrado hasta en los más secretos santuarios de las catacumbas, sin que bastase á protegerlas la inviolabilidad de los sepulcros; y era muy de temer que los misterios sagrados pintados en los muros fuesen puestos en ridículo ó escarnecidos por medio de la caricatura, como habia sucedido ya en el palacio mismo de los Césares con la imágen divina del Crucificado. El detenido exámen de las mismas pinturas de las catacumbas demuestra esta satisfactoria explicacion del Cánon Iliberitano; las pinturas más antiguas han sido encontradas en las galerías y en las cámaras, á las cuales la crítica moderna asigna más remoto período, mientras que las capillas que pertenecen á la última época de las excavaciones, á la última época de la persecucion, no ofrecen vestigio alguno de pinturas, por las mismas razones de prudencia que impulsaron á los Padres del Concilio granadino.

El arte cristiano no recibió, pues, prohibiciones de la Iglesia, que se opusieran á su desenvolvimiento. Nacido en un período floreciente del arte romano, sigue naturalmente sus vicisitudes, refléjanos con fidelidad su estado de prosperidad ó de decadencia; pero si bien esto es cierto, no puede decirse con Raoul-Rochette, que los artistas cristianos estuvieran desnudos de originalidad propia, imitando constantemente los modelos paganos, así en los asuntos principales como en sus detalles más secundarios. Si toman alguna vez personajes del paganismo, es, como ya se ha indicado, por las analogías que pudieran existir entre ellos y los pensamientos de la nueva creencia que querian expresar; pero bien pronto el arte toma carácter propio, que pudiéramos llamar hierático, reemplazando los asuntos

(1) *Letters from Rome*, by the Rev. W. Burgon. — London, 1862.

bíblicos á los antiguos símbolos, y extendiéndose por el vasto é interesante campo de la historia cristiana. Del primero al tercer siglo se ve más directamente la influencia del paganismo, en accesorios mejor que en asuntos principales. Hácia el fin del tercero empieza un verdadero purismo, en que apenas se ven reminiscencias paganas, reemplazando las historias bíblicas á los símbolos; y en la cuarta y quinta centuria, el Cristianismo triunfante presta al arte los más conmovedores pasajes de su historia, de sus suplicios y de sus martirios, como si la Iglesia victoriosa—segun la acertada expresion de un escritor—se complaciera en presentar á la faz del mundo el elocuente contraste de su seguridad presente y de sus pasados sufrimientos.

Los artistas cristianos, en un principio sobre todo, siguen las tradiciones del estilo clásico, ó greco-romano, que naturalmente habian aprendido en las Escuelas paganas; pero á medida que aquel arte va decayendo, el cristiano levanta sobre sus ruinas, á las que él en nada ha contribuido, el nuevo arte, pobre de formas, pero rico de inspiracion y de sentimiento, hasta entónces ni presentidos siquiera en las obras maestras de la antigüedad.

Borradas ó confundidas las prescripciones técnicas, decadente con rápido descenso el arte, al decaer y aniquilarse tambien bajo la pesadumbre de sus vicios y de sus errorres sociales, políticos y administrativos el coloso romano de Occidente, se refugia aquél en Oriente, donde recibe, aunque á su pesar, inspiraciones de otros pueblos, que en más lejanas épocas las dieron tambien al arte griego, y el rítmico y amanerado estilo persa se mezcla con las máximas del clasicismo; resultando de esta fusion un estilo especial, que se refleja, lo mismo en las obras de pintura, que en las de arquitectura y de estatuaria. Sin embargo, aquel extraño maridaje tenia un vínculo comun que estrechaba su union y que daba á las obras artísticas un sello especial de espiritualismo, que nunca tuvieron las mejores obras de los artistas griegos y romanos. Las formas, en esta última evolucion, son á veces toscas, amaneradas, pobres; pero las anima una admirable expresion, un profundo sentimiento cristiano, que nos hace detenernos siempre con verdadero respeto delante de las obras de aquellos artistas, ejecutadas con atrevido, aunque inexperto pincel.

En el período bizantino, y en el latino-bizantino se ven, sin género de duda, los tres elementos que dan vida á sus obras de arte, principalmente en la estatuaria. Base marcadamente clásica; rasgos decididamente orientales; carácter, expresion y espiritualismo cristianos. Adelantando los tiempos, principalmente en nuestra patria; perdiéndose cada vez más el recuerdo de las clásicas tradiciones; influido el artista más directamente por el sentimiento religioso que por el estudio del natural, van sus obras apartándose de los elementos sustanciales del antiguo, para tomar caractéres peculiares, entre los que sobresalen un marcado sentido religioso y un deseo de reproducir, más que el natural, la expresion que á la escultura ó á la pintura quiso dar el artista. No se pierde por completo, sin embargo, el recuerdo del arte clásico, pero queda ya como lejana nota, que sólo puede percibir la crítica ejercitada en estos estudios.

Arte, el cristiano, de símbolo y de pensamiento, más que de análisis, carecen sus obras esculturales y pictóricas de aquel movimiento y aquella vida, trasunto de la realidad, que alcanzaron á imprimir, como ningunos, en sus obras, los artistas griegos. Por eso en las figuras que representan los tipos iconísticos más venerados de la sacrosanta religion, encuéntrase cierta inmovilidad, que pudiéramos llamar contemplativa, si no fuera porque la contemplacion, más que en la obra producida, está en el artista que la produce; reflejándose en la primera, como se refleja siempre el estado del pensamiento creador en la obra creada.

El artista cristiano, que idealmente concibe á los séres de su creencia y de su culto; que si hubiera podido valerse de otros medios de expresion para sensibilizar la idealidad de sus creencias lo hubiera hecho; que no concibe, ni concebir puede al hombre divino, sin comprender que al mismo tiempo que hombre sea Dios; que no puede sentir el consolador dogma de la Madre de Jesucristo, sin comprender que más que mujer, más que madre, sea Vírgen purísima, concebida sin mancha, *desde el primer instante de su ser natural*, no podia tampoco al representar de una manera sensible estos pensamientos, al pedir á las formas humanas medios para expresarlos, reproducir con preferencia artística la forma misma, sino valerse de ella como medio supletorio y único de dar á conocer sus espirituales pensamientos.

No era la primera vez que en el proceso histórico del arte se nota esta lucha entre el idealismo del artista y el medio real de que puede disponer para exteriorizarle. Los egipcios son elocuente ejemplo de este difícil combate, en el mundo antiguo; pero el idealismo egipcio, lejano por completo del único espiritualismo que habia de dar al arte el sello especial del sentimiento cristiano propio exclusivamente de sus cardinales virtudes, falto de la divina luz, siempre que quiere escribir un pensamiento con una estátua, desciende al mundo real, para buscar en él séres cuyas cuali-

dades den á conocer el pensamiento que se quiere sensibilizar, y forma compuestos híbridos, que convierten la estátua más en geroglífico que en obra de arte: el espiritualismo cristiano, inspirado en más altos pensamientos, transfigura con ellos sus esculturas y sus pinturas, sin abandonar la forma humana ni alterarla, y convierte la ruina y decadencia del tecnicismo clásico en legítimo triunfo de su inexplicable ideal.

Así perpetúa, á través de los siglos, los tipos iconísticos y hasta las actitudes que en un momento dado alcanzó á dar á los séres de su preferente culto; y es necesaria una completa revolucion en el arte, una marcada reaccion hácia la antigüedad clásica, para que deje su manera, que pudiéramos llamar hierática, para que éntre de nuevo en el estudio é imitacion de la naturaleza, lo cual, si enriquece al arte bajo el aspecto del dibujo, del modelado, de las perfecciones técnicas, en una palabra, le priva, por regla general, de aquel inexplicable encanto que acertaron á dar á sus obras los artistas de la Edad-media; siendo pocos los que, como nuestro sin igual Murillo, consiguen adunar ambas bellezas; la que resulta de la imitacion del natural, y la que sólo se traduce con los pinceles ó con el cincel, aspirando las vivificadoras auras de la fé en las puras regiones de lo infinito.

V.

Entre las figuras con frecuencia representadas en las pinturas de las catacumbas, de personajes en actitud de plegaria ú orantes, se encuentra la de una mujer, algunas veces de pié, á los lados del *Bonus Pastor*, en cuya figura reconocen los sabios ingleses ya citados J. Spencer Northcote y W. R. Brownlow, de acuerdo con el doctísimo Rossi, ya á la esposa mística de Jesucristo, á la Iglesia, que ruega sin cesar en la tierra por los fieles creyentes, cómo la Vírgen ruega en el cielo, ya á la misma María, Madre de Dios.

En verdad, como acertadamente dicen aquellos célebres arqueólogos, estas dos interpretaciones de una misma figura, no se excluyen; al contrario, pudieron hallarse reunidas en el pensamiento del artista, porque la antigua literatura cristiana gustaba mucho de establecer relaciones estrechísimas entre María y la Iglesia. San Ambrosio lo dice expresamente: *Multa in figura Ecclesiæ de Maria prophetata sunt (De Instit. Virg.*, c. XIV). El Papa Sixto III, que vivió en la primera mitad del siglo V, hizo colocar en el ábside de la basílica de Letran una inscripcion en mosáico, que celebra la *maternidad virginal* de la Iglesia. Mucho tiempo ántes de San Ambrosio y de Sixto III, la Iglesia de Lyon, en la célebre carta escrita en honor de sus mártires, dá á la Iglesia universal el nombre de *Vírgen madre*, y la llama así, sin comentarios, como si la union implícitamente contenida en este título, fuera conocida y comprendida por todos.

Al hablar de las figuras orantes, se ha pretendido por algunos que representan siempre el mártir ó el personaje importante, enterrado en la tumba principal del *cubículo* donde se encuentra aquella pintura; pero, si bien es cierto que en la mayor parte de los casos tal representacion tienen las figuras que se hallan en los sepulcros de las catacumbas, con las manos levantadas, manera de indicar la plegaria, indudablemente de tradicion egipcia (aunque en las figuras orantes egipcias no están separados los brazos, si bien igualmente levantados, y las palmas de las manos vueltas hácia fuera), tambien lo es, que otras véces no puede darse tal interpretacion á la figura orante, como por ejemplo, cuando representa una mujer, y en la misma composicion pictórica, en el mismo cuadro, por decirlo así, se encuentra la figura del buen pastor, ó cuando está grabada, en lugar del mismo *Bonus Pastor*, sobre una piedra sepulcral, teniendo, como éste, á los lados dos corderos que, lo mismo que los de aquél, vuelven hácia ella sus ojos con indecible expresion de místicas plegarias y celestiales esperanzas.—Hay otra circunstancia que no debe perderse de vista para formar exacto juicio acerca de la verdadera significacion de estas figuras. En cámaras donde no está depositado ningun mártir, la figura orante ocupa entre las figuras del techo lugar preferente, alternando con otros personajes ó con asuntos tomados del Antiguo y Nuevo Testamento; y no es presumible que la representacion de un personaje desconocido y sin importancia, ocupase tan principal sitio. Así, más probable parece que tal figura simbolice mejor á la Iglesia ó á la Vírgen María, última conjetura que tiene en su apoyo otros monumentos, tales como la representacion de la Inmaculada en actitud orante entre San Pedro y San Pablo, grabada en el fondo de una copa y con su nombre, MARIA, encima, obra del siglo IV al V, que se copia en la lámina IX, núm 1 de la *Roma subterránea*

publicada por los citados arqueólogos ingleses, y otra piedra sepulcral de la cripta de Santa Magdalena, en San Maximino de Provenza, donde se ve á la Vírgen, sola, con las manos extendidas, en la misma actitud orante, no dejando lugar á duda alguna, acerca de lo que tal figura representa, la inscripcion que lleva la piedra: MARIA VIRGO MINISTER DE TEMPVLO GEROSALE (1), en la que se alude claramente á la piadosa y poética leyenda de la morada de María en el templo, contada por un evangelio apócrifo (2).

Aun cuando la figura de mujer *orante* hubiera tenido por objeto principal personificar la Iglesia, no sería extraño á las prácticas y á las costumbres cristianas de los primeros fieles haber unido en una sola figura la imágen y el símbolo, dando á la mujer orante representativa de la Iglesia los mismos rasgos característicos de la Vírgen María, segun comprueban antiguos escritores (3).

Pero áun cuando todas las razones aducidas no fueran suficientes para demostrar la antigüedad de la representacion iconográfica de la Vírgen y el importante lugar que ocupa en el primitivo arte cristiano, existen otros datos irrecusables, que no dejan duda alguna acerca de ello. Tal es la pintura que representa á la Vírgen con el niño Dios delante, teniendo su santa Madre las manos levantadas como en actitud de orar, y á los lados los monógramas griegos de Cristo. Esta pintura se encuentra ocupando el centro de un espacio cerrado por un arco semicircular, en el luneto de un *arcosolium*, en el cementerio de Santa Ana; y tanto sus caractéres artísticos, como la carencia de nimbo al rededor de la cabeza de María, ni ménos de la del Salvador, indican que aquella devota representacion pertenece á la primera mitad del siglo IV, creyendo el sabio Rossi que el estilo de este fresco es sin duda alguna de la época de Constantino. Algun escritor protestante afirma que no ha encontrado en las catacumbas más que esta imágen de la Vírgen, y que ésta es de época relativamente moderna. Establecida queda la que puede asignársele, y en cuanto á ser la única imágen de la Vírgen que se conserve en las catacumbas, baste con decir que, segun el irrefutable testimonio del citado Rossi, existen más de veinte pinturas en las que la Vírgen María es siempre la figura principal, asociada por el artista á los homenajes debidos á su divino Hijo. Tal sucede con los frescos que representan la adoracion de los Magos. La composicion en ellos casi siempre la forman, María, sentada, con Jesús sobre sus rodillas, y los Magos, dirigiéndose al venerable grupo de la Madre sin mancha y del Hijo de Dios. Algunas veces el número de Magos no es el de tres, sino cuatro, como sucede en el fresco del cementerio de Santa Domitila, y otras dos, como en el de los santos Pedro y Marcelino; variedad que no tiene por causa el que en los primeros siglos de la Iglesia no se hubiera fijado el número de los Magos, sino el deseo de buscar simetría en la composicion. La antigüedad de estos dos frescos, en que se encuentra de la manera que hemos indicado la figura de la Vírgen con el niño Jesús sobre las rodillas, es de la segunda mitad del siglo III, segun el acertado juicio de dicho doctísimo arqueólogo cristiano.

Pero mayor antigüedad tiene todavía otra imágen de la Santísima Vírgen que se conserva en un *loculus*, en una cámara sepulcral del cementerio de Santa Priscilla; pintura que, en sentir de Rossi, llega á los confines de la edad apostólica. Representa á la Vírgen María, sentada, la cabeza cubierta con un velo corto y trasparente, y llevando en sus brazos el niño Dios, que se vuelve sobre las rodillas de su Santa Madre, con un movimiento completamente análogo al que Rafael le ha dado algunas veces en sus *Sacras familias* (4). Al lado de María se ve un hombre de pié, vestido con un *pallium*, que deja descubierto á la usanza romana el hombro derecho (5), llevando en la mano izquierda un volúmen, y señalando con la derecha una estrella que se ve en la parte superior de esta interesantísima composicion pictórica, estrella que acompaña casi siempre á la Vírgen en las pinturas y esculturas primitivas, y cuya presencia se explica históricamente, recordando el momento en que María recibe en el humilde establo subterráneo (6) á los Magos, que vienen guiados por la misteriosa estrella á ofrecer los tributos de su adoracion al Sabio

(1) Macario, *Hagioglypta*, pág. 36.—Edm. le Blant, *Inscript. christ. de la Gaule.*

(2) *Historia de nativitate Mariae, et de infantia Salvatoris*, c. IV y VI, en Thilo, *Codex apocryphus Novi Testamenti.*

(3) San Clemente de Alejandría, *Pædagog.*

(4) Vitet, *Journal des Savants*, Febrero de 1866, p. 96.

(5) En la citada obra *Roma subterránea*, de donde tomamos esta descripcion, se dice por equivocacion el hombro izquierdo.

(6) Es un error, por desgracia muy generalizado, creer que el establo en que nació el Salvador del mundo estaba sobre la superficie de la tierra al aire libre. Belen era, como es hoy, en parte, una poblacion troglodita; y el sitio en que nació el Señor era, en efecto, un establo de morada subterránea, y subterráneo él, por lo tanto. El autor de esta monografía ha tenido la fortuna de contemplar este sagrado recinto, al extremo del cual, resguardado por una rica balaustrada de plata é iluminado constantemente por 32 lámparas, regalos de piadosos soberanos de Europa, «las cuales derraman sobre la cuna del Salvador una luz hermosa, *semejante á la de la luna en una noche de primavera*,» se ve una piedra negra en el suelo, donde la constante tradicion de diez

entre los sabios, al que disponia á su arbitrio de la ciencia de todas las ciencias, de la inmensa é inenarrable sabiduría del Eterno Padre, igual á la suya y á la del Espíritu Santo. Dejando para ocasion más oportuna la disquisicion crítica acerca de aquel personaje, el que, alejándose de los que suponen representa á San José ó á uno de los Magos, se fija el sabio italiano en que mejor pueda representar á Isaías, que en sus proféticas palabras compara siempre la venida del Mesías á la aurora de un astro, personaje que se encuentra en la misma actitud delante de Jesucristo, figurado por el sol en un compartimiento de un vidrio dorado encontrado en las catacumbas, nos detendremos en el objeto principal de nuestras investigaciones, consignando que, segun el parecer indicado de Rossi, el fresco descrito del cementerio de Santa Priscilla si no fué pintado en la edad apostólica, y por decirlo así viéndolo los apóstoles mismos, lo fué al ménos en los primeros ciento cincuenta años de la Era cristiana. Para comprobarlo, el entendido crítico hace atinadas comparaciones entre el dibujo, el modelado, el estilo general de esta pintura, ya por una parte con las que adornan y decoran las célebres tumbas paganas descubiertas en 1858 en la vía latina, y atribuidas por todos los anticuarios á la época de los Antoninos, ya por otra con los frescos de la *cubicula* que están cercanos á la cripta papal, y que pertenecen á los primeros años del siglo III: la inmensa superioridad sobre los últimos de este fresco, que segun las palabras de Vitet (*Journal des Savants*, loco citato), «en cuanto al modelado es de tal dulzura, de tal suavidad, que sin ofender al Corregio podria honrarle;» su analogía, como ejecucion y como estilo con los primeros, no dejan duda alguna acerca de la exacta atribucion de Rossi. A esto debe añadirse como dato de confirmacion, que la catacumba en que se encuentra esta imágen de la Santa Vírgen es una de las más antiguas; que Santa Priscilla, de la que ha conservado el nombre, fué madre de Pudente, y por consiguiente contemporánea de los apóstoles; siendo probable, como creen Rossi y otros arqueólogos, que los sepulcros de Santa Pudenciana, Santa Práxedes, y sin duda la de su padre Pudente, estarian cerca de la capilla en que se ha conservado tan valiosa pintura.

Las inscripciones de esta capilla y las de la zona que la rodea, tienen tambien caractéres que nos llevan á épocas muy primitivas en la historia del cristianismo; concurriendo todo á demostrar, que esta bellísima obra del pincel romano-cristiano es la más antigua que se ha descubierto; y hasta donde puede dejarlo conocer el estado en que se encuentran otros frescos ha sido repetida en otros lugares del mismo cubículo, ya sola, ya con San José y con el niño Jesús; añadiendo lo mismo Rossi, de acuerdo siempre con Bosio y con el P. Garrucci, que existen en el mismo cementerio de Santa Priscilla otros frescos representando la Anunciacion, la adoracion de los Magos, y Jesús en el templo encontrado por su santa Madre. La figura, pues, de la Vírgen, sentada, con el niño en los brazos, es de la más remota antigüedad cristiana, trasmitiéndose hasta épocas posteriores de marcada decadencia para el arte, de la manera más convencional, pero más idealista, que hemos visto en el fresco del cementerio de Santa Ana.

En el de Santa Priscilla, se ve todavía la influencia del naturalismo pagano; en el de este último la del espiritualismo creyente, que atiende mejor á representar la idea de la adoracion y de la pureza de la Vírgen, que la copia real y efectiva de una madre con su hijo. En esta última, la actitud de María, que parece estar adorando á su mismo hijo Dios, y la manera de hallarse colocado éste delante, sin movimiento alguno, sino en actitud contemplativa, como ofreciéndose á los ojos de la humanidad, humanamente transfigurado, está claramente indicando que el arte, léjos de los senderos por donde hasta entónces le llevaba el naturalismo pagano, entra en la region del idealismo cristiano, espiritualista, contemplativo, místico.

---

y nueve siglos fija el sitio en que nació á la vida humana el dador de toda vida. A la derecha, y á muy poca distancia, en la misma cueva, se encuentra otro espacio socavado, tambien en la roca, donde estaba el pesebre en que la purísima Vírgen Madre puso al niño Jesús, y donde recibió la visita de los Magos. Este espacio de la gruta del nacimiento pertenece á los católicos; el otro á los griegos. En el primero, á pesar de su escasísima anchura, hay un altar, en el mismo sitio en que la tradicion afirma se postraron los Magos: el cuadro representando la Adoracion que tiene encima, es regalo de los reyes de España, y debido al célebre pintor Maella.

El pesebre fué trasladado, y allí se conserva, á la basílica de Santa María la Mayor, en Roma.

Jesucristo, pues, no nació en un establo hecho entre las ruinas de un antiguo edificio romano, como pintan y esculpen casi todos los artistas, sino en un establo subterráneo, cumpliéndose de este modo literalmente la profecía de Isaías (XXXIII, 16): *Hic habitabit in excelsa spelunca petræ fortis.*

VI.

El tipo de la Vírgen con su divino Hijo, tal como le encontramos en la citada pintura del cementerio de Santa Ana, se perpetúa en el arte bizantino, como era natural que sucediese, en el imperio de Oriente, dadas las influencias artísticas que en él modifican, como ya hemos visto, las tradiciones clásicas.

Natural era, pues, conocido el respeto y amor con que en los tiempos de ferviente fé se conservaban los tipos consagrados por la religion, que así continuaran, lo mismo en el arte latino que en el latino-bizantino, siendo buen ejemplo de ello la Vírgen de San Venancio, en Letran, perteneciente al siglo VII, y el bajo-relieve de la misma inmaculada Madre de Dios, en Rávena.

El estudio de la numismática, que con tanta frecuencia presta sus importantes auxilios á todos los ramos de las ciencias históricas, confirman tambien lo que va expuesto.

La figura de la Vírgen en la misma forma tradicional, orante, con los brazos y las manos levantadas, se ve en monedas de Leon VI, llamado por unos el Sabio y por otros el Filósofo, que reinó en los finales del siglo IX y principios del X (886 á 911); en las de Juan I Simisces (975); Constantino XII Monomáco (de 1050 á 1054); y en las de éste, presentada no sólo de busto, sino de cuerpo entero; en las de Miguel VI el Stratiótico (1056 á 1057); Constantino XIII Dúcas, ya de busto, ya de cuerpo entero (1059 á 1067); de pié, y en la misma actitud orante, en las de Miguel VII Dúcas (1071 á 1078); de busto, en alguna de Juan II Comnéno (1118 á 1143) y de Manuel I Comnéno (1143 á 1180); en las de Miguel VIII Paleólogo (1261 á 1266); en las de Miguel VIII y Andrónico II (1266 á 1282); en las de Andrónico II Paleólogo (1282 á 1295), y en las de Andrónico II y Miguel IX (1295 á 1320). Igualmente aparece la Vírgen, con su divino Hijo delante, ambos tambien de frente y el último con nimbo crucífero, así como con nimbo sencillo la Vírgen, de cuya clase algunas veces es el que rodea la cabeza del niño Jesús, no llevando en otras ninguno, en las monedas de Nicéforo II Fócas (969); Romano IV y Eudoxia (1068 á 1070); Miguel VII Dúcas (1071 á 1078); Miguel VII y María (1071 á 1078); Nicéforo III Botaniates (1078 á 1081), y Alejo I Comnéno (1081 á 1118): en las monedas de los dos últimos, á diferencia de lo que sucede en las de los anteriores, en las cuales lleva la Vírgen las manos apoyadas en el nimbo que rodea la cabeza de su divino Hijo, se refleja con más pureza la manera tradicional de la Vírgen orante, con las manos levantadas, mostrando las palmas, y el Niño delante de ella, tal como la vimos en la pintura mural del cementerio de Santa Ana; si bien en aquélla todavía no se encuentra el nimbo en una ni en otra venerada figura (1). Tambien se halla la Vírgen de busto ó sentada

---

(1) No creemos ocioso consignar algunas noticias históricas referentes al *nimbo* ó aureola circular que rodea la cabeza de Jesucristo, de la Vírgen y de los Santos. No es este ornato de orígen puramente cristiano. Los paganos representaron con él más de una vez á sus falsos dioses, imitando con ello los discos simbólicos que en determinadas ocasiones colocaban los egipcios, no al rededor, sino sobre la cabeza de algunas de sus divinidades. De ellos como otras muchas tradiciones mitológicas y artísticas, pasó á los griegos, y de éstos á los romanos, que tambien realzaron con el nimbo la cabeza de sus Emperadores, siguiendo en ello el exagerado espíritu de adulacion, que les hizo concederles los honores de la apoteósis, considerándolos como dioses despues de su muerte, y áun en algunos durante su vida. Nimbada se ve la cabeza de Trajano en un bajo-relieve del arco de Constantino, y la de Antonino Pío, en alguna de sus medallas. El uso del nimbo fué haciéndose cada vez más frecuente y generalizándose, hasta que dejó de ser signo exclusivo de divinidad, para convertirse simplemente en señal indeterminada de superioridad ó de preeminencia, cualquiera que ella fuese. En los mosáicos cristianos de Rávena, que como es sabido pertenecen al siglo V, están representados con nimbo, no sólo el Salvador, su santa Madre y los ángeles, sino tambien Justiniano y su mujer Teodora. Heródes mismo aparece nimbado en un mosáico de Santa María la Mayor, perteneciente tambien al siglo V.

Es muy difícil determinar en qué época adoptáran los cristianos el nimbo. En las copas ó patenas de las catacumbas, cuya antigüedad se fija generalmente entre la mitad del siglo III y la mitad del siglo IV, rara vez se encuentra el nimbo dibujado: apenas llegarán á doce los ejemplos que de esto puedan presentarse. En muchos fondos de estas mismas clases de copas, los Santos están representados con una corona colocada cerca de ellos, otras llevándola en la mano, y otras, sostenidas en los picos de pájaros que se las ofrecen, pero nunca sobre la cabeza de los mismos Santos: alguna vez tambien aparece el Salvador coronando á sus escogidos.

Si el nimbo es muy raro en los vidrios cristianos, es muy frecuente, al contrario, á partir del siglo IV, en los mosáicos que adornan la parte principal de las iglesias. En Santa Constanza, la iglesia ó el mausoleo circular de la hija de Constantino, Jesucristo está nimbado y los Apóstoles no. En la iglesia de Santa Ágata, en Rávena, cuyos mosáicos datan del primer año del siglo V, el Salvador lleva nimbo crucífero y los angeles nimbo sencillo. Se encuentra tambien el nimbo crucífero en los mosáicos de Santa Sabina, del año 424, y de San Pablo, del 441, ambos en Roma: los Apóstoles, los Evangelistas y los demás Santos, llevan nimbo cerrado ó no lo llevan. Este adorno parece haber sido empleado en un principio para distinguir al Salvador, habiéndose empezado á colocar tambien al rededor de la cabeza de la Vírgen y de San Pedro y San Pablo, en el siglo IV, segun la respetable opinion de Rossi; despues se puso igualmente á los Apóstoles, á los Evangelistas, á los cuatro animales simbólicos que los representan, y á todos los Santos sin distincion. El Padre Garrucci concluye, en vista de los ejemplos citados, que en el siglo V los artistas cristianos usaban del nimbo á su capricho, representándole

con el divino Hijo nimbado delante y las manos bajas ó levantadas, en las de Juan II Comnéno (1143), Manuel I Comnéno (1143 á 1180), Andrónico I Comnéno (1183 á 1185), Isaac II el Angel (1185 á 1195); y con mayor rareza, y cada vez con peor arte, en las de los Emperadores posteriores. Se ve, pues, que el tipo antiguo iconístico de la Vírgen, ya sola y orante; ya *orante*, con el niño Jesús en su regazo; ya sujetándole amorosamente con sus manos, se conserva desde las catacumbas, y llega en las monedas de Bizancio, imperio donde con más fervor se guardan los símbolos y representaciones cristianas, hasta los fines del siglo XII.

En un notable monumento español, magistralmente ilustrado por uno de nuestros más doctos académicos (1), hállase tambien la tradicional representacion, en la forma indicada, si bien la Vírgen tiene las manos, no en actitud orante, sino apoyadas en los hombros de su divino hijo, como si lo sostuviera, levantando el último la mano derecha en actitud de bendecir. Nos referimos al retablo de esmalte incrustado del Santuario de San Miguel de Excelsis, en la cumbre del monte Aralar, provincia de Navarra, retablo en cuyo centro se halla la figura de la Vírgen y el Niño á que acabamos de referirnos; obra que, como ha demostrado el Sr. Madrazo, pertenece al siglo XI; siendo de notar que así en la disposicion de la figura como en sus detalles, tiene muchos puntos de contacto con la del relieve de Sahagun, que nos ha impulsado á hacer este estudio, revelándose principalmente en los paños las tradiciones de un estilo grandioso, abusándose de la profusion de pliegues y boquillas, en los cuales sobre todo se ve la influencia rutinaria y amanerada de la escuela bizantina.

VII.

A consecuencia de la mayor proximidad á los antiguos modelos artísticos, y á no haberse interrumpido en el imperio de Occidente la costumbre de labrar imágenes, como sucedió en Oriente por la heregía de los iconoclastas, se conservaron en el arte escultural latino, áun en las épocas de mayor decadencia, ciertas tradiciones del antiguo, que especialmente le caracterizan.

Los escultores griegos bizantinos más cercanos, sin embargo, á las fuentes del antiguo arte griego, prestan á sus obras, á pesar de las influencias orientales, ciertas condiciones artísticas, que las hace sobresalir, sobre todo, en la composicion y en las actitudes, graves pero adecuadas, distinguiéndose tambien por el esmero en la conclusion de sus obras. En el estilo latino se vé cierta propension á aminorar las naturales dimensiones de la figura humana, de la cual ya se notaban tendencias, hasta en los tiempos más cercanos al siglo de oro para el arte romano, y tambien á exagerar las actitudes y la expresion de la fisonomía, mientras en las bizantinas se nota el recuerdo de la esbeltez antigua y cierta gravedad eminentemente cristiana, que no es la falta de expresion del arte pagano, sino la necesidad respetuosa del nuevo, al tratar de reproducir las imágenes más veneradas para ofrecerlas á la adoracion de los fieles.

Las obras pertenecientes á la época del estilo latino-bizantino habian de participar naturalmente de ambos caractéres, tendiendo á crear un estilo especial, á medida que el arte se aleja de aquellas dos fuentes en los países más occidentales de Europa; sin embargo de lo cual predomina sobre la influencia, que pudiéramos llamar romana, la de Bizancio. Pero difícilmente podríamos comprender el estado del arte escultural en nuestra patria, si no hiciéramos algunas consideraciones históricas, recordando el que tenia en otros países de Europa, tambien occidentales, de los que, á no dudarlo, recibe sus influencias en aquellas centúrias el arte español, y principalmente en la duodécima, á la que pertenece el bajo relieve que nos ocupa.

Habiendo formado parte éste del grandioso templo románico de Sahagun, al que segun vimos en la parte his-

ú omitiéndole indiferentemente, y que desde esta época el uso del nimbo ya se hizo general. El abate Martigny cree que ántes de Constantino se le representaba algunas veces al rededor de la cabeza de Jesucristo, y que desde Constantino siempre apareció nimbada la cabeza del Señor; que se le puso alguna vez á los ángeles desde el siglo V, siempre desde la mitad del VI, y que despues del VII fué usado generalmente para las representaciones de todos los Santos.

(1) El Ilmo. Sr. D. Pedro de Madrazo; monografía publicada en el tomo VI de esta obra, con el título de *Retablo de esmalte incrustado del Santuario de San Miguel de Excelsis*, en Navarra.

tórica dió principio y eficaz impulso Alfonso VI, no puede perderse de vista para su estudio artístico, que cuando el conquistador de Toledo quiso elevar agradecido á grande altura el Monasterio Sahaguntino, ayudóle en su empresa el insigne abad Bernardo, que llamado de Cluni para la reforma de Sahagun, alcanzó del Papa Gregorio VII, concediese grandes exenciones y prerogativas al monástico instituto, segun ya indicamos al evocar los recuerdos históricos de aquella importante casa religiosa. A consecuencia del casamiento del Rey con Doña Constanza, hija de Roberto el Viejo, duque de Borgoña, y viuda de Hugo II, conde de Chalons, y del grande y beneficioso predominio que en el ánimo del monarca ejerció el abad Bernardo, la influencia francesa habia de sentirse necesariamente en España, y se sintió en efecto, principalmente en el arte, que es por hoy el objeto principal de nuestros estudios.

Son muy exactas acerca de estas influencias extranjeras, en la época de Alfonso VI, las siguientes apreciaciones del distinguido arqueólogo Sr. Assas, á quien sería ingratitud insigne y notoria injusticia privar de la legítima gloria que le pertenece, por haber fijado el primero en España los caractéres del arte arquitectónico en sus diversas épocas:

«Durante los siglos XI y XII se halló la Europa en una efervescencia general: sus talentos empezaban á salir de la antigua rutina; las ciencias se vislumbraban entre el caos de la Edad-media; la poesía tomaba un nuevo carácter; la música se libertaba de la antigua notacion, que como estrecha cárcel la habia aprisionado; la pintura mejoraba la contraposicion de los colores; la escultura se regeneraba, y la arquitectura comenzaba á tener ligereza al par que una ornamentacion rica si no elegante.»

«España participó ámpliamente del movimiento intelectual europeo; y era regular que así sucediese á consecuencia de los motivos que pasamos á manifestar.»

«El largo y glorioso reinado del bravo Alfonso VI de Castilla trajo innovaciones importantes á la arquitectura y á las demás bellas artes de su reino, bien así como á sus ciencias, usos, costumbres y liturgia. Este rey manifestó en repetidas ocasiones una extremada aficion á las cosas extranjeras, y señaladamente á las francesas, ya favoreciendo al monasterio de San Pedro de Cluni, en Borgoña, por medio de donaciones pecuniarias para su reedificacion, ó ampliacion, y sujetando á él todos los que de benedictinos habia en los dominios castellanos; ya trayendo monjes franceses para reformar los monasterios españoles, y haciendo, cuando se restableció la silla toledana, arzobispo de Toledo á uno de estos monjes, D. Bernardo de Aquitania (Diciembre 28—1086); ya tratando de hacer desusar las letras *ulfilanas*, y obstinándose en reemplazar con el rezo romano, que en España llamaron por entónces galicano, al *mozárabe*, que, á pesar de los esfuerzos de los castellanos, consiguió desterrar completamente en Astúrias, Leon y Galicia (Córtes de Leon, 1101); ya, en fin, casándose con varias señoras de fuera de la nacion, y dando en matrimonio sus dos hijas, Doña Elvira y Doña Urraca, á los extranjeros D. Enrique de Bisuncio y D. Raimundo de Tolosa, á quienes hizo condes de Portugal y de Galicia.»

«Varios personajes vinieron por entónces de tierras extrañas. Además de los dos que acabamos de mencionar llegaron otros muchos, ora á consecuencia de haber pedido auxilio Alfonso VI al rey de Aragon y á otros príncipes cristianos, de los cuales acudieron muchos, y entre ellos D. Sancho Ramirez de Aragon con innumerables caballeros y capitanes, llegando á formar un lucidísimo campamento sitiador de Toledo; ora, despues de tomada la ciudad Imperial, con objeto de establecerse en ella como parece lo verificaron, con otros varios, el infante D. García, hijo del rey D. Sancho de Nájera, que acompañaba al rey de Castilla, y el médico francés Gerardo, que con el castellano Fernando Alonso asistió en su última enfermedad al conde D. Raimundo de Tolosa (Marzo 26—1107); ora, en fin, con embajadas de diversos monarcas, como el legado del Papa Gregorio VII, Ricardo, abad de Marsella, venido en el año de 1079.»

«Por estas causas las ideas dominantes á la sazon en Europa se extendieron fácilmente en Castilla, debiendo ser importadas, las relativas á la arquitectura, por los artistas que en calidad de ingenieros debieron acompañar á los numerosos guerreros acaudillados por las ilustres personas citadas.»

«Habiéndose rendido Toledo (1083 ó 1085), y en seguida Maqueda, Escalona, Illescas, Canales, Olmos, Talavera, Coria, Consuegra, Mora, Buitrago, Ita, Medinaceli, Atienza, Berlanga y Guadalajara, haciéndose sus habitantes vasallos y tributarios del rey Alfonso, éste juzgó ser de la mayor importancia para asegurar el dominio del extenso país recien conquistado, no sólo hacer fortalecer el alcázar, puertas y puentes de la ciudad Imperial, y por medio de la concesion de franquicias atraer cristianos á establecerse allí; sino tambien repoblar á Segovia, Ávila, Salamanca, Osuna, Sepúlveda, Coca, Cuéllar, Roa, Iscar y Olmedo (en aquel tiempo casi ó del todo desiertas), con gentes de Galicia, Astúrias y Leon, de la Montaña y de Rioja.»

· La modificacion de muchas de estas poblaciones, y áun de otras (como Almazan, repoblado en 1098, y la ciudad de Garray, hoy aldea de Soria, que lo fué en 1106); la fortificacion de algunas de ellas, y la construccion de las innumerables iglesias que de repente y á un mismo tiempo necesitaron, fueron otras tantas causas que contribuyeron á mejorar el estilo románico en Castilla, por exigir los talentos de todos los artistas que á la disposicion del Rey se hallaban, fuesen españoles ó extranjeros, cristianos ó muslimes, para emplearlos como maestros mayores ó como auxiliares, proporcionando así á todos ellos ocasiones y medios de ejercitarse y de comunicarse mútuamente sus conocimientos. Sirve de apoyo á esta conjetura la narracion del obispo cronista D. Pelayo, testigo ocular, que manifiesta haberse ocupado en sólo erigir las murallas de Avila muchos maestros de cantería, oficiales y gente, traidos de las montañas de Liébana, Astúrias, Leon y Galicia, con 200 esclavos moros enviados por el Rey, todos bajo la direccion del italiano Casandro y el francés Florin de Pontuenga como maestros principales, y de otros muchos maestros montañeses y vizcainos, siendo tantos los operarios que, algun dia, hasta 800 trabajaron en los muros. Añádese á esto, que el navarro Alvár García, ayudado de 1.000 hombres, entre maestros, oficiales y aparejadores, comenzó á edificar la iglesia de Avila despues de concluida la obra de las murallas (1097), obra que duró nueve años.»

El arte, por las razones históricas tan acertadamente aducidas por nuestro diligente amigo y compañero, habia de sentir en nuestra patria el movimiento que venía experimentando en Francia y en Alemania. Desde los principios del siglo XII, se ven ya aparecer en la nacion vecina estátuas y bajos relieves, que sin estar todavía libres, ni con mucho, de los defectos propios del largo período de decadencia que venía notándose en la reproduccion del natural, manifestaban indudables tendencias á su mejoramiento creciente. A la casi inmutabilidad de los tipos sucede marcado deseo de darles variedad y de imitar el natural. En vano fué que desde los tiempos de Carlo Magno algunos obispos de Francia mirasen con cierta prevencion la escultura, temiendo que el culto de las imágenes degenerase en adoracion; en vano que rígidos reformadores, entre los que figuraban abades de los más importantes monasterios, prohibiesen con rigor la pintura, la escultura y la orfebrería artística, como contrarias á la humildad cristiana; en vano en el mismo siglo XII, San Bernardo alza su autorizada voz contra las obras de arte que empezaban á enriquecer las iglesias; los escultores se multiplicaron por todas partes, y sus obras cubrieron rápidamente los muros de los sagrados templos. En Francia, el célebre abad Suger, ministro de Luis el Gordo y Regente del Reino en tiempo de Luis VII, resistió con energía las censuras de San Bernardo, hizo reconstruir su iglesia de San Dionisio, cubrió de curiosas esculturas los tímpanos y las arcadas de las tres grandes entradas que se abren al pié de su fachada occidental, las cerró con puertas de bronce enriquecidas con bajos relieves, y cubrió las ventanas con brillantes vidrieras pintadas. Su ejemplo encontró numerosos imitadores; y multitud de iglesias, tales como la de Chartres, terminada en 1145, y la de San Trófimo de Arlés, acabada en 1152, aparecieron cubiertas de esculturas, casi al mismo tiempo que en Inglaterra la catedral de Cantorbery, se enriquecia tambien con las esculturas del artista francés Guillermo de Sens, y que en Alemania, nacion que en aquella época puede decirse marchaba á la cabeza del movimiento artístico, se habian realizado obras de tanta importancia como las figuras del Salvador y de los apostóles, labradas en 1100, en la iglesia de Wester-Groningen cerca de Halberstadt; en la iglesia de esta última villa erigida bajo la advocacion de Nuestra Señora, los bajos relieves que representan á Jesucristo, la Vírgen y los apóstoles; los de la misma clase, del coro de la iglesia de San Miguel en Hildesheim; las medias figuras de Cristo y de dos santos en la portada principal de la iglesia de San Godehard en la misma villa, y otros muchos que seria prolijo enumerar. Ya en estas esculturas encuéntrase cierta animacion en las fisonomías y tendencias marcadas al realismo, que caracterizan la escuela neoalemana de principios del siglo XI, pero con formas más correctas y mejor estilo, en el que se ven indubitadas influencias del arte bizantino; influencias, que no desaparecen por completo, por más que apenas se sientan ya en Alemania al terminar el siglo XII.

El arte en España, como ya hemos visto por las razones históricas trascritas, habia de participar tambien de los mismos caractéres que tenia en Francia y Alemania, contribuyendo no poco á la tendencia que se notaba hácia las máximas de la antigüedad romana, los favorables acontecimientos que casi al mismo tiempo que iba engrandeciéndose el reino de Castilla bajo el cetro de Alfonso VI, realizaban los cristianos españoles de las regiones orientales de nuestra Península.

La conquista de la isla de Mallorca que conseguian, ayudados por los pisanos, en los principios del siglo XII, sus alianzas con los genoveses y con otras naciones cristianas de Italia, por medio del activo comercio marítimo de las poblaciones catalanas y aragonesas, fueron tambien causa para que se realizara la fusion de elementos artísticos lati-

nos y bizantinos, que en el período románico produjo en nuestra patria obras de tanta importancia histórica, como la Vírgen de Sahagun que motiva estos estudios.

La decidida proteccion que grandes é ilustres personajes, emulando el ejemplo del sexto Alfonso, dispensaron á las artes, fueron causa de que rápidamente se cubrieran desde los fines del onceno siglo y todo el XII de importantes fábricas religiosas, realzadas con notables esculturas, las comarcas españolas, esplayándose sobre todo la escultura donde quiera que hallaba espacio para ello, y principalmente en los ingresos de aquellas veneradas casas, cuyos ingresos de arcos concéntricos revestidos de toros y molduras, de estrellas, flores, dientes de sierra y otros ornatos, enriquecian con estátuas, cubriendo con relieves los lunetos, y desarrollando en todas partes la imaginería, que se ostentaba con toda la riqueza de una fantasía soñadora y lozana en los capiteles, los cuales apartados casi por completo de las tradiciones antiguas se adornan con creaciones caprichosas, con escenas del nuevo y viejo Testamento, con elementos tomados de la naturaleza, en animales, plantas y flores; con escenas de costumbres, cacerías, castillos, combates, creencias populares, recuerdos del Oriente, claramente indicados en sirenas, dragones, esfinges, grifos y otros animales fabulosos; y hasta con asuntos satíricos, en los que el génio turbulento y picaresco de algun artífice se revelaba con marcada y punzante intencion. Ejemplo de todo esto nos presentan en diversas partes de sus fábricas, entre otros muchos edificios, la catedral de Santiago con su admirable portada del maestro Mateo; el cláustro de San Juan de la Peña; los de Santa María de Valverde; la iglesia del monasterio de Veruela; las Huelgas de Búrgos; las catedrales de Tarragona, Zamora, Salamanca, Jaca y Lérida; la colegiata de Toro; la catedral de Ciudad-Rodrigo; y tantas y tantas otras fábricas de aquella época, como pueden estudiarse en Astúrias, Castilla, Aragon y Cataluña, pues por todas partes dejó abundantes y notables huellas de su paso, en la historia artística de nuestra patria, el verdadero renacimiento del arte que en ella se siente desde los fines de la undécima centuria, y principalmente en toda la duodécima, como hermosa alborada que esclarecia el horizonte, anunciando la aparicion del gran arte cristiano, del arte ojival, que habia de dominar en todas las esferas durante tres siglos, y que olvidado, pero no vencido, supo imponer sus máximas al renacimiento pagano.

Se ha asegurado por algun escritor digno de la mayor estima y de reconocida competencia (1), que la escultura en el período de que nos ocupamos, aunque empleada «con ostentosa profusion, era sin embargo ruda, grosera, de un dibujo bárbaro y de una ejecucion penosa y desaliñada, que ni expresaba las intenciones del artista, ni se avenia con la suntuosidad de los monumentos, en que se distribuia profusamente. Cierta pesadez, contornos sin flexibilidad, formas angulosas, miembros demasiadamente rígidos y casi siempre perpendiculares, rostro reposado y grave, actitudes tranquilas, pliegues menudos, rectos y aplastados, alguna vez parecidos á una especie de tubos, túnicas largas, á menudo con las orlas recamadas de brocado, á la manera bizantina, tales son por lo comun los caractéres distintivos de las estátuas de ese tiempo.» Sin desconocer, sino por el contrario, aceptando los caractéres técnicos de la escultura de nuestra patria en aquella época, perfectamente recopilados y con acertada precision expuestos por el docto académico asturiano, no podemos admitir los duros calificativos que emplea para determinar las obras esculturales de aquel período; pues si bien es cierto que el dibujo deja de ser correcto, más creemos que mejor debe ser así considerado que como bárbaro, pues se ve en él, deseo de imitar el natural y marcadas reminiscencias del antiguo, hácia el que tiende de una manera indudable. La ejecucion, ántes que tosca, es á veces prolija, *more bizantina;* y en cuanto á no traducir el pensamiento del artista, creemos que por el contrario pocas veces dejaba de aparecer lo que deseaba significar, con una expresion decididamente acentuada. Y tanto es esto exacto, como que con harta frecuencia el propósito de que no hubiera dudas acerca de lo que se queria representar, hacía que la obra resultase imperfecta en dibujo y á veces en composicion.

Acerca de la profusion de pliegues aplastados y simétricos, con *boquillas* dispuestas tambien de la misma manera, puede hacerse una observacion importante, pues demuestra que lo mismo en el arte que en todas las esferas de la vida, nada está tan cercano del principio como el fin. En las esculturas del período que vamos estudiando, y precisamente en la manera de disponer los pliegues, que es la propia del arte latino, y del bizantino sobre todo, se nota la misma manera que en los relieves de los primeros tiempos de la estatuaria griega, directamente influida por la asiria. No hay más que comparar en nuestro Museo Arqueológico Nacional la Vírgen de Sahagun que motiva este estudio, y

(1) El Excmo. Sr. D. José Caveda

el relieve que encontré en mi viaje á Grecia el año de 1871 á la entrada de la acrópolis de Atenas, cuyo exacto vaciado traje, perteneciente á aquel remoto período del arte griego, ó el *soldado de Maraton*, tambien traido por mí en exacta reproduccion en aquel mismo viaje, y que ambos se conservan en el Museo, para ver la paridad que hay en la *factura* de unos y de otros paños. Y es que el arte al decaer vuelve á los mismos procedimientos que al empezar, porque el artista en una y otra época se encuentra en análogas condiciones.

La Vírgen de Sahagun ofrece tambien otros caractéres especiales, y para comprenderlos es necesario tener presente lo que hemos dicho en los números anteriores. Conserva la tradicion iconística de la del cementerio de Santa Ana; de la que se ve en el centro del retablo de San Miguel in Excelsis, y de las monedas bizantinas; pero léjos de aparecer María con las manos levantadas y en actitud orante, labrada ya nuestra escultura en una época en que el naturalismo empieza á abrirse paso para unir el estudio de sus importantes máximas á las tradiciones espiritualistas del arte cristiano, aparece sosteniendo como cariñosa madre á su divino hijo sobre sus rodillas, ofreciéndole á la contemplacion de los fieles; y aunque el dibujo no es correcto, se ve ya cierto estudio de las proporciones, aunque resulten todavía las formas alargadas más de lo que el modelado exige: la expresion del rostro, aunque conserva aquel reposo contemplativo que vimos distinguia á las obras de esta época, ofrece ya cierta expresion de benevolencia y de dulzura que pudiéramos llamar maternal. Esta efigie ofrece la particularidad de llevar en la frente corona, parecidísima á la que tienen los crucifijos de la misma época, como si el desconocido artista que esculpió en el mármol aquel simulacro de la Vírgen, hubiera querido expresar la misma idea del Cristo triunfante, aplicada á su bendita madre.

Esta corona en la escultura que estudiamos está formada por un grueso aro, donde tuvo incrustadas piedras, que probablemente serian ágatas ó jaspes, para imitar las piedras finas de las coronas de oro, y encima lleva un adorno de flores de lis.

El Niño tiene la mano derecha levantada en actitud de bendecir, como en el citado retablo de San Miguel in Excelsis, y con la izquierda sostiene un libro en el que el artista debió querer significar el Nuevo Testamento.— En la cabeza lleva tambien corona de un solo aro, con las mismas señales de haber tenido piedras engastadas, señales que igualmente se encuentran adornando el escote de las túnicas de la Madre y el Hijo, así como tres en el pecho de éste. Incrustados debieron tener tambien ambas figuras los ojos, siguiendo en esto tradicion romana de la época de la decadencia; pues así lo indica el plano liso y toscamente labrado, que se ve circunscrito por la línea de los párpados.

Tanto la Vírgen como el Niño llevan nimbo, pero lo mismo que en las monedas bizantinas, solo es crucífero el de Jesús.

La silla en que aparece sentada la Vírgen es completamente de tradicion romana. Es la *Sella curulis*, formada con piés y brazos curvos encontrados á manera de X, que se abria y se cerraba como las sillas de campaña, y cuyo modelo puede verse en una original de bronce descubierta en Pompeya, que se conserva en Nápoles, y en monedas romanas. Esta clase de sillas, tomadas de los etruscos por los descendientes de Rómulo, sirvieron en un principio exclusivamente para los reyes, y despues fueron concedidas como privilegio honorífico á los cónsules, á los pretores y á los ediles curules. Más tarde las usaron los emperadores, y pasaron á la Edad-media con destino análogo, aunque siempre para personas constituidas en alta jerarquía. El artista, pues, dió á la reina del cielo el asiento que encontró más digno, como propio de los reyes de la tierra.

Uno de los caractéres de las figuras esculturales en esta época, es el de vestir á las figuras con los trajes, en uso, cuando las estátuas se labraban, á excepcion generalmente de la Vírgen, el Salvador, los apóstoles, los evangelistas y alguna otra figura de las más culminantes de la historia cristiana; pero en el traje de las figuras de la Vírgen y el Niño de Sahagun, vestidas con túnica interior y con otra más corta sobre ella, con anchas mangas, así como en el *calceamentum* de la primera, pues Jesús, como mayor carácter de humildad, lleva los piés desnudos, se ve el traje propio de la época, mejor que el tradicional romano, lo cual tambien se nota en la toca que lleva la Vírgen y que le cae sobre los hombros.

En la parte superior de la derecha, al lado de la cabeza, y sobre la parte lisa de mármol, que pudiéramos llamar el campo del relieve, lleva grabada la inscripcion siguiente:

RES MIRANDA SATIS
BENE CONPLACITVR *(sic)* A BEATIS

distribuidas las letras en nueve renglones, de la manera siguiente:

RES MIRA
NDA SAT
IS · BENE
CONPLA
CITVRA
BEA
T
I
S

Manera métrica de inscripciones á que hubieron de ser muy aficionados los monjes de Sahagun, como lo demuestran los epitafios, que dejamos transcritos por nota en este estudio (pág. 288) de algunos de los antiguos abades de aquella religiosa morada, y que está en armonía con las formas rítmicas, que en himnos, en poemas y en cantares iban alterando el rigorismo del arte métrico latino, para abrir camino á las nuevas formas de la poesía castellana (1).

Terminado con esto el estudio histórico-artístico-arqueológico á que nos ha conducido el exámen del importante relieve, cuyo exacto y bien caracterizado dibujo va al frente de esta monografía, sólo nos resta, para concluir, dejar consignado, que á pesar de nuestra diligencia y nuestro empeño en buscar algun dato que nos diese noticia, si no de su autor, al ménos de alguno de los artistas que en Sahagun trabajaron durante la duodécima centuria, no hemos encontrado ni el menor indicio que pudiera satisfacer nuestro deseo, para enriquecer con una nueva noticia la historia de los artistas españoles.

(1) Puede verse acerca de este importante punto de nuestra historia literaria, los capítulos IV y V, parte I, de la obra verdaderamente magistral, *Historia crítica de la literatura española*, de nuestro respetado amigo el Excmo. Sr. D. José Amador de los Rios.

LOS
MONUMENTOS MEGALÍTICOS
DE ANDALUCÍA, EXTREMADURA Y PORTUGAL
Y LOS ABORÍGENES IBÉRICOS,

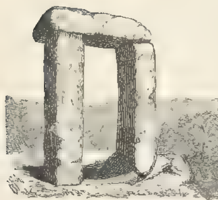
POR

DON FRANCISCO MARÍA TUBINO.

INTRODUCCION.

LA ARQUEOLOGÍA Y LA ETNOLOGÍA EN SUS RELACIONES CON LA HISTORIA PRIMITIVA DE LOS PUEBLOS.

I.



IFICÍLMENTE al acometer la descripcion puntual y el estudio filosófico de los monumentos que, con el nombre genérico de megalíticos, se conocen en las comarcas andaluzas y extremeñas y en el Portugal, puede prescindirse de que se ofrezcan ante nuestro criterio buen número de cuestiones y temas de la mayor importancia; pero ántes de plantearlos, con la mira de darles la más acertada solucion, interesa á la claridad de estas investigaciones precederlas de algunos antecedentes que han de hacerlas más fáciles, metódicas y fecundas.

Es idea corriente ya entre los hombres que á esta clase de estudios se consagran, la que se refiere á la medida en que puede conocerse el pretérito de las razas, pueblos y nacionalidades. Si ántes una crítica floja y harto confiada é ingénua, consentia que se acariciara el propósito de descubrir el pristino orígen de una determinada agrupacion social, hasta en su génesis más remoto, forjando para ello las más ingeniosas hipótesis, siquiera se las asentara sobre harto movibles fundamentos; hoy, con mayor aplomo y con no pocos desengaños por experiencia, las cuestiones genealógicas y etimológicas han entrado en el círculo de las ciencias positivas, y por tanto, se las aplica en rigor el método que en éstas predomina.

No quiere esto suponer que se haya cerrado la puerta á toda elucubracion hipotética; lo que afirma implícitamente es que ya no es permitido caminar por estas regiones, que son las de la más elevada erudicion, sino con la mayor cautela, sin prejuicio de ningun linaje, sin el conato de disponer los hechos de modo que corroboren sistemas y doctrinas preconcebidas, y siempre pidiendo auxilio subsidiario á las ramas del humano saber que pueden esclarecer toda indagacion que á lo más arcáico se refiera. Así, por ejemplo, ya no es lícito hablar de orígenes históricos sin hablar de cosas que con la antropología y con la etnología se relacionan, porque la historia de los hombres en todos sus modos capitales—englobados en la palabra civilizacion—parece ser algo que no debe considerarse por completo separado de la historia total de la naturaleza. Desde que se comprendió que la historia era algo más que una simple

exposiciou cronológica de los hechos acaecidos en cada reinado, monarquía ó imperio; desde que se quiso indagar las leyes que rigen la actividad colectiva de las muchedumbres, buscando la razon, el nervio, la causa impulsiva de las instituciones y á la vez los agentes de su decadencia, hubo de comprenderse, que la historia no podia ser lo que habia sido anteriormente, surgiendo distintas teorías sobre el modo de escribirla y en órden á los métodos que en ella debian seguirse.

Excusado nos parece exponer las tentativas que se han hecho para reconstruir esta que llamaríamos fase filosófica de la historia humana; en manos de todos andan los libros que le pertenecen, y si bien es cierto que comienzan á perder su importancia y crédito, no es ménos exacto que arguyen un inmenso y sólido progreso cuando se les confronta con las obras del mismo género que los precedieron. Pero si rehuimos esta tarea, afirmaremos que entre sus varias consecuencias merece ser apuntada una principalísima y sustantiva: la filosofía de la historia, ó sea la historia filosófica, ha abierto amplísimos horizontes á la atencion y perspicacia de los hombres reflexivos, demostrándoles, en su eficacia negativa, la necesidad de intentar una nueva redaccion de los Anales humanos, con el criterio antropológico.

Y dicho esto, compréndese, sin esfuerzo, qué clase de prévios conocimientos habrán de enriquecer la inteligencia del erudito que se lance en los limbos de lo pasado, sintiendo el noble anhelo de aspirar á penetrarlo, conocerlo y examinarlo. Ante todo, necesita gozar los conocimientos con que brinda la etnología, que pretende ocuparse de los grupos humanos, apreciando sus caractéres físicos, morales é intelectuales, y todo ello con sujecion á los precisos métodos autorizados por la antropología. Pero la etnología, en su más elevada concepcion, penetra en lo más intimo de esta última ciencia, y por consiguiente, se encuentra obligada á discutir los problemas que surgen de quererse conocer científicamente el orígen humano, la relacion en que el hombre se encuentra con los demás séres organizados de la escala zoológica, la fecha de su aparicion sobre la tierra y el modo de esta aparicion, no pudiéndose tampoco menospreciar el punto relativo al centro ó centros donde el hombre hubo de presentarse con las condiciones precisas que debian caracterizarle.

El estado que alcanzan las ciencias inductivas que hemos nombrado, hace muy comprometido y fatigoso el empeño propuesto. Sobre que existen puntos donde, racionalmente pensando, nunca podrá el hombre disfrutar las ventajas de la evidencia, señálanse otros, aún desconocidos por la falta de datos auténticos, y lo bastante numerosos para que consientan la generalizacion.

De todos modos, lo conseguido ya recompensa el trabajo empleado y los sacrificios hechos, pues la historia primitiva nace de estas controversias con una lozanía que suspende el ánimo ménos dispuesto á las impresiones fugaces de la descomedida y no subordinada sensibilidad.

Nadie podrá jactarse de haber descubierto la verdad toda en las cuestiones fundamentales de la antropología; mas consuela el saber que la historia humana es cosa distinta de lo que creyeron nuestros padres, y que si el orígen de nuestros progenitores, humanamente hablando, continúa envuelto en el misterio, testimonios suficientes se gozan ya para decir que su edad excede con mucho del máximo que la antigua cronología le asignaba, y que en los hechos del órden psíquico-intelectual, como en la esfera de las acciones, hay que reconocer la influencia de los agentes físicos si queremos obtener una explicacion satisfactoria de su principio, generacion y consecuencias.

Es visto, pues, que la historia primitiva, en cualquiera de sus puntos, se siente obligada á consultar ante todo la *prohistoria*, que no debe confundirse como luégo veremos con la prehistoria, y despues, sucesivamente, la etnología y la etnografía, toda vez que, cuando ocurren las cuestiones propias de las teorías referentes á las razas, hay precision de conocer los hechos puramente étnicos, y con ellos los que dicen relacion al cruzamiento, á las emigraciones, á las mezclas entre pueblos distintos, y tambien, en gran escala, los peculiares á la adaptacion, á los medios geográficos, tan influyentes en los caractéres con que aquéllas se nos ofrecen en la historia y en la vida contemporánea.

Hablar ya de máximos orígenes históricos, sin el conocimiento de las conquistas de la paleoetnología, es ignorar la marcha de la ciencia y menospreciar las ventajas con que brinda; ocuparse de razas, sin saber lo que acerca de ellas dice la más autorizada opinion de naturalistas anatómicos, es repetir lugares comunes, harto desautorizados, y continuar aplicando remedios caducos y sin eficacia, á necesidades perentorias de lo presente. De poderoso auxilio son, en esta suerte de trabajos intelectuales, los documentos que nos conservaron los más antiguos historiadores; nadie con justicia despreciará el testimonio de un Herodoto ó un Tito Livio, ni ménos hará caso omiso de las tradiciones mitológicas ó legendarias que los más remotos poetas ó mictagogos recogieron, trasmitiéndolas, bajo formas

diferentes, á la posteridad. Los textos escritos más venerados por su redaccion antiquísima, las inscripciones epigráficas ó monetarias, los monumentos arquitectónicos con sus enseñanzas indirectas ó directas, no son suficientes á calmar la sed que el investigador experimenta, cuando le toma el deseo de explicarse los pasos primeros de la humanidad sobre la tierra. Entónces pregunta á la geología, á la paleoetnología, á la lingüística, á la arqueología en su máximo concepto, y á la filología; y todas, cuál más, cuál ménos, acuden solícitas al llamamiento, empeñadas en no hacerlo inoportuno ni baldío.

Poco más de tres lustros cuenta la antropología, verdaderamente dicha, y esta es la hora en que asombra el cúmulo de materiales diversos que ha conseguido reunir. Con su auxilio se leyeron de nuevo muchas hojas del libro geológico, y allí vió el hombre reflexivo los primeros indicios de la cultura humana, obteniendo sus testimonios en forma de huesos fósiles labrados, pedernales y otras piedras duras, con formas apropiadas á los usos de la existencia; obras de alfarería, productos industriales y hasta artísticos, echando tambien los cimientos sobre que deberá descansar el futuro arreglo y subdivision étnica de los pueblos que ocuparon ó cubren la haz del globo.

A la que llamamos pura prehistoria, sucede otra subdivision, aún en desarrollo, que designaríamos con la frase de prohistoria, y que comprende, en nuestro juicio, el puente que une la existencia geológica humana con la resueltamente histórica. Muchos aspectos ofrece la prohistoria, y muy diversos son los elementos y antecedentes con que puede estudiarse. Entre ellos colocamos, por cuenta propia, los llamados monumentos megalíticos, de que hemos de tratar especialmente en esta monografía.

Tenemos, por tanto, que considerar en la indagacion que nos proponemos, no sólo el aspecto prehistórico, sino el histórico arcáico ó prohistoria; porque los monumentos de Andalucía, Extremadura y Portugal, que deben fijar nuestra inteligencia, hállanse, segun todas las probabilidades, situados cronológicamente en aquella penumbra que divide y une lo prehistórico y lo histórico, lo que pertenece al campo de la historia por constituir, de lo que es ya historia constituida.

II.

Empero, ántes de seguir este estudio, procede una pregunta. ¿Qué valor tiene, demás del puramente arqueológico, el estudio de los mencionados monumentos? La respuesta procede sin dudas ni vacilaciones.

Alcanzan los monumentos á que nos contraemos un inmenso valor, fuera de la arqueología, porque á ellos puede pedirse, en union de la craneometría, apreciando los restos humanos fósiles, la explicacion de los primeros problemas de nuestra historia nacional. No bastan las tradiciones, más ó ménos auténticas, que nos conservaron los autores de Grecia y Roma, ni las medallas parlantes de nuestro monetario, para hacer la posible luz en esos ámbitos tenebrosos; requiérese el que se ponga á contribucion la paleoetnología, y con ella la arqueología prohistórica. Una y otra derramarán, si no viva, á lo ménos alguna conveniente luz, sobre nuestros auctotones ó aborígenes, resolviendo provisionalmente lo que hasta ahora no habia salido del campo de las conjeturas, no siempre adecuadas á la crítica y á la razon.

Es por tanto evidente que la cuestion megalítica ibérica engloba la cuestion etnogénica y etnológica, así como que su solucion será un paso aproximativo dado en esta escala regresiva que hasta lo más remoto pretende llevarnos, porque sabiendo qué linaje de hombres labraron esos testimonios conoceremos á qué ramal humano pertenecia la poblacion que en la Península hubo de preceder á los habitantes históricos, y porque adquirido este dato, tendremos una etapa ménos que recorrer para llegar á los primitivos pobladores, si es que semejante empresa no es de todo punto irrealizable, como pensamos.

Con efecto, insistiendo en este último extremo, parécenos que no ha de ser dado llegar á conocer nunca el orígen no ya de los españoles, pero de ningun otro pueblo. A ello se oponen inconvenientes esenciales que no hay modo de allanar. Breves consideraciones han de justificar nuestro aserto.

Cosa es que no necesita demostracion el que, por lo regular, tratándose de individuos cultos, la mayoría no goza modo de recordar sus antepasados más allá de la primera ó de la segunda generacion inmediatamente anterior. Lo comun es que se pierda la memoria más allá de los abuelos, aconteciendo que sólo muy pocos, y esto mediante par-

ticularísimas y harto favorables coincidencias, alcanzan á fijar su genealogía en un espacio retrospectivo de tiempo abarcando dos, tres ó cuatro siglos.

Las dinastías régias, que son las más privilegiadas, no logran una série numerosa de antepasados sino gracias á las supercherías más complacientes, y áun tratándose de ciudades antiguas importantes, de metrópolis considerables, la cuna siempre se halla envuelta en las nieblas de la fábula, no siéndonos permitido ahuyentarlas. Si esto ocurre cuando se trata de problemas simples, de períodos relativamente cortos, ¿qué no sucederá cuando el enigma alcanza su máxima complexidad, cuando los siglos se cuentan por dias, cuando los problemas no son ya solamente de erudicion, sino de doctrina y de filosofía?

Porque para ventilar la cuestion del iberismo, por ejemplo, forzoso es primeramente ocuparse de geología, y fijar el momento en que el área actual de la Península ofrecia suficientes condiciones de habitalidad, en el sentido de la superficie, del clima y de las producciones que engendrára, y una vez despejado este primer misterio, resolver cómo comenzó la vida humana en estas partes de la tierra, si los aborígenes vinieron de una region próxima, lejana ó remotísima, si esta region estaba situada al Norte, al Sur, al Oriente ó al Occidente, y tambien si la primera incursion fué única, ó simultáneamente llegaron á la Península hombres de distinta procedencia.

Al penetrar en lo prohistórico acompáñannos los auxilios de la historia constituida, y ésta descansa en la conviccion de que las emigraciones fueron las que trajeron la vida civil á nuestro territorio. El poligenismo tendrá todo el valor que se quiera como hipótesis en la ciencia pura antropológica; pero desde el momento que se trata de un punto concreto, como es el averiguar quiénes fueron los autoctones ibéricos, los poligenistas se declaran incompetentes, con la mayor franqueza, pues carecen de datos para ni áun suponer qué clase de hombres surgieron en esta tierra, de la evolucion hipotética gradual de una forma zoológica subalterna.

No es, por tanto, discreto traer al debate este asunto complicadísimo de la moderna indagacion. Hemos de contentarnos con partir de un punto más próximo, de un punto que ofrezca la humanidad suficientemente organizada y desarrollada física y psicológicamente; de un punto que encaje en los límites que abarcan lo prehistórico y lo prohistórico, esto es, lo mayormente hipotético de lo que está cercano á ser adicionado al caudal de la historia constituida.

Y sin embargo, las dificultades que nos asaltan son enormes, porque descartado el problema biológico humano, no se descarta el etnogénico. ¿A qué raza pertenecieron los que por costumbre y nada más, llamamos autoctones de la Península? Y ántes que esta pregunta ¿no sería preciso saber en qué consiste una raza, y cómo debe entenderse esta palabra? ¿Pero es la raza un término artificial que debe ser reemplazado por la especie, ó su definicion y su existencia no admiten debates ni dudas de ninguna clase? En una palabra, ¿hay algo definitivo en cuanto á la clasificacion antropológica de la humanidad, ó sólo gozamos de tentativas de clasificaciones más ó ménos ingeniosas, paradojales ó hipotéticas? Los familiarizados con el movimiento moderno de las ciencias naturales, dirán que no se conocen sino conatos generosos en una materia donde la evidencia parece inasequible, y que la raza hay que admitirla como la entendia el sabio Prichard, esto es, cual una coleccion de individuos con mayor ó menor número de caractéres comunes trasmisibles por la herencia, prescindiéndose de inquirir el origen biológico de esos caractéres, ó en el sentido que Broca le atribuye, cuando escribe que la raza es una variedad del género humano que engendra la idea de una filiacion más ó ménos directa entre sus individuos que comprende la variedad, pero que no resuelve afirmativa ni negativamente el tema del parentesco que pueda existir entre individuos de distintas variedades (1).

Aun en este terreno poco hemos adelantado los españoles. A la hora presente se sabe respecto á la paleoetnología ibérica, lo poco que han inquirido sobre Andalucía el capitan Brome y D. Guillermo Macpherson; tocante á Portugal los Sres. Ribeiro, y Delgado; y en órden á los euskaros el diligente secretario de la Sociedad antropológica de París, Mr. Pablo Broca; es decir, que los cráneos humanos más ó ménos fósiles recolectados en la Península, son pocos, lo cual explica cómo la etnogenia hispano-lusitana no ha podido salir aún de la infancia, donde no sabemos cuánto tiempo permanecerá, aunque es probable que no sea corto, dada la ninguna ó escasísima proteccion y resonancia que entre nosotros alcanzan estas investigaciones.

(1) PRICHARD. *Ressarches into the physical history of Mankind.*—London, 1813.
BROCA. *Dictionnaire encyclopedique de sciences medicales*, t. v, article Antropologie. París, 1866.

Justo es confesar, no obstante, que esos materiales, aunque escasos, son preciosísimos, y que unidos á otros, en mayor abundancia recolectados por diligentes geólogos y anticuarios, forman una base de sólidos estudios, susceptibles de no subalterno ni baladí desarrollo, en muy breve plazo. Mitjan y Prado, ya en la tumba, Machado, Pereira de Acosta, Vilanova, Lartet, Villa-amil y Castro, Assas y Góngora, con otros ménos conocidos, han enviado al acerbo comun un contigente de datos, más ó ménos prehistóricos, si bien dignos siempre de estima y exámen (1).

Fuera de la Península se han recogido tambien materiales, cuyo conocimiento nos interesa muy particularmente. Aludimos á los que se refieren á las islas del Mediterráneo, á las islas Canarias, al Norte de Africa, y en segundo término á la Francia, la Irlanda y tambien la Escandinavia, porque de la analogía que pueda descubrirse entre estos testimonios y los obtenidos en la Península, así como de las enseñanzas que suministran, hay motivos para robustecer más de una sospecha y para dirigir con no escaso éxito más de una investigacion ó estudio.

III.

Utilizando, como se comprende, de un lado los recursos de la ciencia antropológica, de la otra los documentos y textos históricos, las inscripciones y monedas en cuanto puedan coadyuvar á nuestros fines, hemos de buscar en los monumentos megalíticos de las tres regiones mencionadas pruebas para explicar, en lo posible, los comienzos de nuestra poblacion. Y conviene insistir de nuevo en la idea ántes apuntada de que no aspiramos á conocer la primitiva raza, la gente autoctona que cubrió la extension territorial ibérica, pues á lo sumo podemos admitir, siguiendo á los antropólogos más discretos, que allá en la época más remota existian esparcidos por los territorios no inundados de la Península, cierto número de tribus errantes, cuya filiacion ha de ser indefinidamente desconocida.

Tampoco entendemos que sea posible, por hoy, declarar la procedencia de esas agrupaciones troglodíticas, pues si nos es permitido estudiar los cambios por que la corteza terrestre pasó ántes de su relieve actual, en la circunscripcion hispano-lusitana, ignoramos las conexiones que esta misma parte del globo tendria con otras sumergidas ahora en los mares, y de que pueden ser testimonio, de una parte el archipiélago baleárico, de otra el canario, columbrándose las mudanzas que debieron acaecer en lo antiguo en derredor de la Península, si de cerca se estudian los hechos que con la apertura del Estrecho de Gibraltar se relacionan.

Renunciando, como se ve, á una empresa irrealizable dentro de la esfera de los conocimientos positivos antropológicos, para circunscribirnos á lo que se presenta con los caractéres de la autenticidad, hemos de reconocer que la Península debió participar en mucho de las condiciones que se daban en una parte principalísima, por lo ménos, del inmediato territorio africano, de un lado, y en las comarcas traspirenáicas del otro. Más removido el suelo francés que el marroquí, ha compensado las fatigas de los exploradores con numerosos testimonios prehistóricos, consistentes en fósiles humanos, tan notables como los de Cro Magnon, Laugerie-basse, Solutré, Chichy y Grenelle, para no citarlos todos, en instrumentos de piedra, hueso, bronce y otros metales, y en útiles, dibujos y demás antigüallas de diferentes naturaleza y significacion, aunque siempre atendible en estas alturas de las faenas arqueológicas.

Respecto al Norte de Africa más inmediato al Estrecho, si no fué hasta ahora posible emprender excavaciones en

(1) Hé aquí algunos datos para la bibliografía prehistórica en la Península:
CAPITAN BROME. Sus trabajos, dados á conocer por Busk en diferentes publicaciones, y tambien por el autor de estos estudios.
MITJANA. *Memoria sobre el templo druida hallado en las cercanías de Antequera.* Málaga, 1847.
MACHADO. Artículos prehistóricos en la *Revista de Filosofía y Ciencias de Sevilla.*
PEREIRA DE ACOSTA. Memorias sobre las *antas* de Portugal.
J. N. DELGADO. *Noticia acerca dos grutas da Cesareda*, 1867.
VILANOVA. *Origen, natur. y antig. del Hombre.* Madrid, 1872.
VILLA-AMIL Y CASTRO. *Antigüedades prehistóricas de Galicia.*
GÓNGORA. *Antigüedades prehistóricas de Andalucía.* Madrid.
RIBEIRO. *Descripçao de alguns silex é quarzites lascados*, etc. Lisboa, 1871.
MACPHERSON. *La Cueva de la mujer.* Dos Memorias. Cádiz, 1870-71.
PRADO. *Descripcion Geológica de la provincia de Madrid.*
GARAY. Artículos prehistóricos en la *Revista de España.*

cavernas y terrenos aluviales, si la paleoetnología no ha hablado aún, y si únicamente se han recogido en dicho territorio hachas de piedra semejantes á las andaluzas; en cambio basta acercarse á las márgenes del Moluya, penetrar en las regiones argelinas, para encontrarse con una inmensa cantidad de materiales prehistóricos y prohistóricos. Gracias á la incansable actividad de algunos obreros entusiastas de la ciencia, la Argelia ha acudido á ilustrar las cuestiones que nos ocupan con preciosos datos, anunciando lo recolectado, la largueza con que habrá de mostrarse en lo futuro.

Sobre que los monumentos megalíticos abundan, como luégo demostraremos, de una manera sorprendente, el suelo argelino ha suministrado valiosos testimonios á la craneometría, acompañando estos donativos con objetos neolíticos, de cerámica, y de metal, que con las inscripciones lapidarias más remotas, forman una base firmísima de juicios y fructuosas comparaciones.

Francia y Argelia, por tanto, han de ayudarnos en nuestra empresa, como nos ayudarán en menor grado otros países, donde encontraremos tambien noticias y hechos que aclaren lo que más de cerca nos atañe.

Hechas, pues, estas advertencias preliminares, exigidas por la índole de la presente monografía, procede que fijemos el órden que nos proponemos seguir al escribirla.

Ante todo necesitamos establecer el número, la naturaleza ó carácter, y la situacion geográfica de los monumentos mencionados, procediendo en el siguiente órden:

Primero. Monumentos megalíticos de Andalucía.

Segundo. Monumentos megalíticos de Extremadura.

Tercero. Monumentos megalíticos de Portugal.

En segundo término, nos ocuparemos de los objetos prehistóricos que se han recogido en las mismas comarcas.

En tercero, compararemos monumentos y objetos, con los extraños que con ellos presenten mayor copia de analogías.

Esto en cuanto á la primera parte de nuestro trabajo, que en lo perteneciente á la segunda, nuestro anhelo habrá de dirigirse:

Primero: á exponer la doctrina más corriente respecto al orígen, significacion y época de las susodichas construcciones.

Segundo: á averiguar qué luz arrojan sobre la cuestion etnogénica.

Tercero: á resumir los argumentos y datos consignados, diciendo lo que racionalmente se puede deducir de dichos monumentos, testimonios auténticos é ingénuos de una edad, que no por ser remotísima, entraña ménos importancia, desde el punto de vista de la historia patria.

PRIMERA PARTE.

MONUMENTOS MEGALITICOS DE ANDALUCIA.

I.

Empleamos la frase monumentos megalíticos, ó sean construidos con grandes piedras, porque despues de maduro exámen, y de pesar las razones dadas por cuantos han escrito de estas materias, no encontramos otra mejor. La arqueología prehistórica buscó una palabra que propiamente designara el conjunto de los distintos monumentos primitivos, que se conservan en muy distintos parajes de la tierra, no hallando hasta ahora otra más aceptable que la propuesta. Pero la ciencia se cuida mucho de distinguir dentro de esa frase general, interiores subdivisiones, que conviene tener muy presentes.

En rigor, los llamados por la crítica antigua monumentos troglodíticos, druídicos, construcciones pelásgicas, muros ciclópeos, entran en la denominacion moderna de monumentos megalíticos; si bien ésta se ha referido en general

y en primer término á aquellas construcciones arquitectónicas que se atribuian á los celtas, conociéndoselas con los nombres particulares que los celticistas han acordado darles.

Prescindiendo de las divergencias que respecto á la nomenclatura se descubren entre los antropólogos, y fijándonos en lo que parece más aceptado, hé aquí una tentativa de clasificacion de los monumentos megalíticos:

I. Recintos cubiertos.
   a. Cámaras sepulcrales.
   b. Grutas de hadas.
   c. Galerías cubiertas.
II. Círculos de piedras.
   a. Cromlechs.
   b. Atrincheramientos circulares, rectangulares, etc.
III. Menhires (monolitos). Piedras rúnicas.
IV. Lichavens (trilithos, en forma de puerta ó bastidor).
V. Peulvans.
VI. Dólmenes (sencillos y complicados).
VII. Túmulos (sencillos, dobles).
VIII. Alineamientos.

Esto sentado, veamos á qué clase de las precedentes corresponden los monumentos hasta ahora señalados en la region andaluza.

Hállase ésta situada entre los 36° y 38° 42′ de latitud, y los 2° E. á los 8° 35′ O. longitud del meridiano de Madrid. Divídese actualmente en siete provincias, de las cuales cinco son litorales, empezando por la de Almería, que es la más avanzada hácia el Este, siguiendo por las de Granada, Málaga, Cádiz y Huelva, que ocupa el extremo occidental. En segunda línea se halla Sevilla, y en la tercera, ó region montana, Córdoba y Jaen. De todas ellas, la que se adelanta más hácia el Sur es la de Cádiz, que toca en el paralelo 36° en Tarifa. Considerada geométricamente la region andaluza, aseméjase á un triángulo, cuya base se extiende por la parte más interior de las provincias de Granada, Jaen y Córdoba, y cuyo vértice se halla entre Tarifa y Algeciras. Bajo la relacion orográfica, las provincias de Almería, Granada y Jaen son las primeras, luégo Málaga y Córdoba, y por último Cádiz, Huelva y Sevilla.

Estos antecedentes, propios de la geografía física, son de mucho valor en la indagacion que pretendemos, como ha de comprenderse muy pronto. Las elevadas sierras de Granada y Málaga parecen como si se dieran la mano con las ramificaciones del Atlas, que llegan hasta las márgenes africanas del litoral norte marroquí, siendo indudable que un dia unas y otras debieron pertenecer al mismo sistema orográfico. Viniendo del Oriente por el mar, interrumpen la línea del horizonte hácia el ocaso las siluetas que trazan las montañas, que desde el sistema mariánico se desprenden en diversos ramales, llegando en los límites provinciales de Almería, Granada, Málaga y Cádiz hasta la misma lengua del agua; mientras en el lado opuesto tambien avanzan las montañas riffeñas, y á medida que el navegante se acerca al Océano, las distancias entre ellas se acortan, las cumbres africanas parecen unirse á las europeas, hasta el punto de existir sólo un estrecho canal, cuya embocadura determinan en España el monte Calpe, y en Marruecos el monte Abyla.

Contemplada en conjunto la region andaluza, diríase que forma una especie de plano inclinado, que se extiende de Oriente á Occidente, encontrándose la zona más abrupta en la parte que primero ilumina el sol con sus matutinos rayos, y las llanuras relativas, que son cortas, en la cuenca del Guadalquivir, que desde Córdoba principalmente sigue la direccion N. E. á S. O. Dicen estas circunstancias, que en la época geológica las tierras que últimamente debieron abandonar las aguas del mar, fueron las de la region baja de las provincias de Sevilla, Cádiz y Huelva, ó sea la zona marítima que desde el Barbate se extiende hasta el Guadiana, conservando aún en su centro el delta del Guadalquivir y las marismas que en uno y otro lado lo prolongan.

Tambien el régimen de las aguas fluviátiles confirma nuestros juicios. En el sistema hidrográfico andaluz predomina la direccion mencionada, pues los dos grandes rios que en él ocupan la primera categoría, el Guadalquivir y

el Genil, llevan sus corrientes del Este al Sudoeste, uniéndose el último al primero para verter juntos sus aguas en el Océano.

Aplicando estas condiciones físicas del territorio andaluz á nuestro estudio, puede afirmarse hipotéticamente, que las comarcas de más antiguo pobladas, en general, debieron ser las del Este, que brindaban en sus serranías con abrigos naturales, y entre sus quebradas, con recintos, donde la fauna y la flora habian de ser más fecundas, y por tanto, más preferidas de los primitivos habitantes; y al mismo tiempo, que de realizarse una inmigracion oriental, ésta debió detenerse en su primera tentativa de colonizacion en esas mismas regiones, por las causas que sin esfuerzo se conciben. Y consiguientemente habremos de encontrar en las comarcas mencionadas el mayor número de testimonios prehistóricos y prohistóricos, tanto por su abundancia primitiva, cuanto porque la naturaleza del terreno debian retardar su completa destruccion. En los parajes más bajos y abiertos, sobre que el movimiento de los terrenos es más considerable, atendido el influjo de las corrientes de agua que de las alturas descienden, la actividad humana produce mayores alteraciones y cambios, pues siempre las regiones montañosas ofrecen resistencias, y tienen como baluartes ó muros naturales, que en ellos perpetúan, no sólo los fenómenos del órden físico, mas tambien los de la vida humana, moral é intelectualmente considerada.

Veamos ahora si la realidad confirma esta doctrina.

RECINTOS CUBIERTOS.

Cueva de Mengal. Este primer monumento prehistórico, considerado durante largo tiempo como céltico, se halla situado en el término municipal de Antequera, á un kilómetro del caserío, y sobre una pequeña eminencia. Descomponen su nombre los anticuarios diciendo que proviene de *Men-Lac'h*, que en celta vale tanto como, *piedras sagradas*. Sea esto ó no exacto, lo que no admite duda es que el adjetivo Mengal se ha conservado, al amparo por la tradicion, desde la antigüedad más remota, habiendo llegado á nuestros tiempos sin alteracion sensible.

Aleccionado el malogrado arquitecto malagueño D. Rafael Mitjana por las enseñanzas que suministraban los libros celticistas, fijóse desde el año de 1842 en la mencionada cueva, que no es tal cueva, sino un recinto artificial, dispuesto por la mano del hombre, como los análogos, que en abundancia hemos visto y estudiado en Francia y Dinamarca. Hasta 1847, no sacó á luz Mitjana el fruto de sus trabajos, haciéndolo en una breve Memoria, donde procura clasificar el monumento como un dólmen multiplicado céltico, destinado, en su sentir, á ceremonias religiosas. Segun aquélla, la cavidad mide de longitud 27 metros, y de latitud en su eje mayor transversal 7, con una elevacion de 5. Hállase labrado de Oriente á Occidente, con la entrada en aquella parte, formando el recinto diez gruesas piedras verticales en cada lado, labradas por la parte anterior, cerrando el testero una sola piedra como las anteriores, de gruesas dimensiones. Constituyen el techo, y sostienen la tierra que cubre la cámara, en forma de montículo ó altozano, cinco enormes losas apoyadas sobre las piedras de los costados, y marcan el ingreso otras dos clavadas verticalmente, sin que ninguna las enlace por la parte de arriba. Por último, en el centro de la estancia se levantan tres gruesos pilares labrados, aparentando sostener la cobertera, aunque en realidad ésta descansa sobre los muros laterales.

Como se ve, el espacio de terreno cubierto es bastante considerable, no pudiéndose atribuir la obra á tiempos históricos, sobre todo á los romanos ó árabes que labraban sus habitaciones, castros, silos y demás fábricas arquitectónicas, con arreglo á muy distintos principios que los que resaltan en la mal llamada Cueva de Mengal. Ningun objeto se ha encontrado en ésta, ni la excavacion que practicó Mitjana llevóle á descubrir, como esperaba, restos humanos; pero nada de esto debe extrañarse: la proximidad en que se halla de una poblacion tan antigua y considerable como Antequera, no podia permitir que se conservara desconocida, y su amplitud brindaba á ser utilizada por el hombre, como almacen de efectos agrícolas y tambien como refugio ocasional de ganados.

Cueva de la Pastora. Descubierta ó á lo ménos clasificada por nosotros en Febrero de 1868. De la Memoria que entónces escribimos tomamos los párrafos siguientes (1):

(1) Este trabajo mereció la distincion de publicarse en la *Gaceta de Madrid* del 23 de Marzo de 1868, con la siguiente Real órden:

«Ministerio de Fomento.—Real órden.— Instruccion pública.— Ilmo. Sr.: D. Francisco María Tubino, acudiendo con generosa solicitud á la invitacion dirigida de Real órden, así á las corporaciones como á los particulares, en pró del Museo Arqueológico Nacional, creado recientemente y establecido en el

«Alentados escribíamos por los descubrimientos hechos en las cavernas del monte Calpe (Gibraltar), primero por el ilustre Falconer, despues por el inteligente M. Busck, y últimamente en *Wind Mill Hill* por el capitan Brome (1); estimulados tambien por los resultados obtenidos en su primera exploracion de Cerro Muriano por el laborioso y modesto D. Casiano de Prado, y por los consejos del Sr. Machado, digno catedrático de la Facultad de Ciencias en la Universidad de Sevilla; acariciando la esperanza de no trabajar sin fruto, emprendí el estudio sistemático y teórico de la Arqueología prehistórica, acompañándolo de trabajos prácticos, á cuyo efecto he comenzado una série de exploraciones en el territorio que comprenden las provincias de Córdoba, Sevilla y Cádiz.»

Enumerábamos luégo los objetos que habíamos recogido en nuestras excursiones, y por último, nos ocupábamos de la Cueva de la Pastora en estos términos:

«Hace pocos años que con ocasion de plantarse una viña en la Hacienda de la Pastora, término municipal de Castilleja de Guzman (Sevilla) y propiedad del Sr. D. Fernando Rodriguez de Rivas, los trabajadores tropezaron á la profundidad de unos dos metros con una ancha y gruesa piedra. Llamóles el suceso la atencion, pues en la comarca no existen rocas, y llevados de la curiosidad, comenzaron á separar la tierra que cubria la laja, consiguiendo á los pocos momentos descubrir otra piedra que á la primera estaba unida por uno de sus costados, pero no tan estrechamente que impidiese la introduccion del mango de una de las herramientas por la angosta rendija que entre las dos aparecia, y que comunicaba con una cavidad desconocida.

Enterado el Sr. Rodriguez de Rivas de lo ocurrido, dispuso que empleándose instrumentos de picapedrero se hiciera practicable la abertura; y conseguido esto, se reconoció la existencia de una espaciosa galería que llevaba á una cámara circular sin comunicacion alguna con el exterior.

Fué el subterráneo visitado por muchas personas distinguidas de Sevilla, y no hubo aldea de la circunferencia que dejara de enviar á la cueva de la Pastora su contingente de curiosos, ávidos de encontrar los tesoros enterrados en las entrañas de aquélla por los moros, y sin embargo, nadie alcanzó la gran significacion arqueológica del monumento. Faltos los espíritus de la necesaria preparacion, y siendo perfectamente desconocida entre nosotros la ciencia prehistórica, se explica sin esfuerzo lo acontecido, así como el ningun eco que en el mundo científico tuvo el descubrimiento.

Posteriormente, y no léjos de la entrada artificial del subterráneo, se halló otra gran piedra, y debajo de ella hasta 30 flechas de bronce.

Noticiosos de estos hechos, aprovechamos la primera oportunidad que se nos presentó de trasladarnos á Sevilla, y una vez allí, pedimos permiso al Sr. Rodriguez de Rivas para hacer en la Pastora las exploraciones que estimábamos indispensables, si habíamos de estudiar con método verdaderamente científico, la ya olvidada cueva.

Correspondió el dueño á nuestra solicitud de la manera más benévola, y habiendo comunicado sus órdenes para que por sus dependientes se nos facilitaran cuantos auxilios fueran necesarios para el mejor éxito del proyecto, nos personamos en la Pastora el 14 de Febrero del año citado, en compañía de dos personas de reconocida ilustracion, trabajadores, y con útiles que pudieran hacer ménos molesta la empresa.

Castilleja de Guzman está situada al O. de Sevilla sobre las primeras colinas del Aljarafe, que se levantan á alguna distancia de la márgen derecha del Guadalquivir. Si se sale de la capital andaluza y se sigue la carretera de Badajoz, ántes de tocar en Camas se desprende de la vía de primera clase un camino vecinal que por Castilleja de Guzman se introduce en el Aljarafe. Un kilómetro más allá del citado Castilleja, y despues de haber dejado detrás una empinada cuesta de abruptas pendientes, sobre el lado derecho del camino se extiende un terreno ó campo recientemente plantado de viñedo, y en el centro de él, acompañado de diferentes ondulaciones de la superficie, álzase un cabezo ó altozano de suaves y prolongadas laderas, y dentro de su circunferencia ábrese la cavidad de que me vengo ocupando.

Compónese la cueva de la Pastora de una galería construida por el hombre, la cual mide sobre 27 metros de longitud en la parte hasta ahora descubierta: su latitud es de un metro escaso, y la altura máxima no excede de dos.

Casino de la Reina, ha hecho donacion de varios objetos importantes, que figuran ya en aquel depósito de antigüedades que tan útil ha de ser para el estudio de la historia y de las artes españolas. Y S. M. se ha servido mandar se le den las gracias en su Real nombre, y que se haga público por medio de la *Gaceta* este laudable acto de desprendimiento y de amor á las glorias nacionales, insertándose al mismo tiempo la interesante Memoria que ha presentado al hacer la entrega de los objetos que en la misma expresa.— De Real órden lo digo á V. I. para su conocimiento y demás efectos. Dios guarde á V. I. muchos años. Madrid 11 de Marzo de 1868.—Orovio.—Sr. Director general de Instruccion pública.»

(1) Ha muerto ya.

Bájase á ella con algun trabajo, pues la entrada está á un metro de profundidad, á la que es preciso añadir la que tiene la galería. Dirígese ésta de Oriente á Occidente, y debe tener su ingreso en esta última direccion. Caminando por el subterráneo hácia Oriente, mediante á que el lado opuesto está obstruido, se llega á una primera puerta ó marco situado á 11 metros de la abertura. Compónese la galería de dos muros de sostenimiento formados por pizarras superpuestas sin ninguna clase de cemento ni de argamasa que las una. El pavimento está cubierto de tierra, pero ahondando tres ó cuatro pulgadas aparece la piedra que es la que en realidad lo constituye. Sobre los muros descansan enormes piedras de naturaleza granítica ó arenisca sin huellas de labor artificial, presentando ángulos irregulares en las junturas, donde la habilidad ha suplido al arte, pues se ha procurado que á las depresiones de una piedra correspondan las partes salientes de la otra.

Pasada la primera puerta, determinada por tres lajas de 30 á 32 centímetros de espesor, dos colocadas verticalmente y otra en posicion horizontal, resaltando lo bastante de los planos normales de la galería para constituir á la manera de un bastidor ó jamba, se recorre un trayecto de 16 metros, que termina en una segunda puerta semejante á la ya descrita. Salvado este segundo ingreso, éntrase en una cámara semicircular, cuyo suelo está más bajo que el de la galería, y cuyas dimensiones verticales tambien se aumentan. El diámetro de esta especie de rotonda es de 2 metros y 60 centímetros, y su altura se acerca bastante á 3 metros. En los muros se descubren dos zonas, la inferior idéntica en su composicion á la de la galería; la superior ofrece grandes cantos colocados en sentido de su eje horizontal ó vertical, y los cuales van avanzando hácia el centro del círculo hasta formar un resalto ó repisa contínua, sobre la que descansa otra gran piedra, que cubre por sí sola toda la circunferencia. En el pavimento se halla del mismo modo otra losa de bastante espesor.

Como circunstancia notable debe recordarse, que en los intersticios que presentan algunas lajas entre sí, pero especialmente en la interseccion del plano superior horizontal y de los laterales verticales, suelen encontrarse grupos de *Ostrea* en estado fósil, la cual, examinada por el docto catedrático de la facultad de Ciencias de la Universidad Central, Sr. Vilanova, ha resultado ser especie afin á la *Ostrea saccellus* y á la *Ostrea caudata* del terreno mioceno. Téngase presente que no se trata de una brecha donde los fósiles aparecen confundidos en la materia aglutinante, pues la más delicada inspeccion puso de manifiesto, que esos séres debieron ser llevados al subterráneo con otros materiales de acarreo.

En cuanto al terreno, levántase suavemente y presenta el aspecto de un montículo ó colina truncada, cuya mayor elevacion coincide con el eje vertical de la rotonda.»

Buscando luégo el clasificar este monumento, añadíamos estos conceptos:

«La ausencia completa de cemento y la rusticidad de la fábrica, donde no obstante está revelándose el instinto geométrico y por consiguiente artístico del pueblo constructor, presuponen una época remotísima. Obra ese extraño monumento, en nuestro sentir, de los esfuerzos colectivos, y destinado á un uso privilegiado, debe clasificarse al lado de la cueva de Mengal (Antequera), de los túmulos y dólmenes sepulcrales del litoral africano, de los restos denominados ciclópeos ó célticos de Málaga y Granada.

No es óbvio decir con precision cuál fué su destino. Una galería estrecha, prolongada, sin más comunicacion con el exterior que la entrada, con una cámara circular de reducidas dimensiones en su extremo, denotando constituir lo más notable de la fábrica, ¿para qué podia servir? Ni es habitacion, ni es silo, ni es fuerte, ni es templo, ni sitio de reunion. La galería está indicando que el destino del subterráneo fué pasivo, que allí lo que se buscaba era el reposo, la tranquilidad, el silencio. Cuando nos hemos fijado en el estrecho trayecto que conduce á la cámara; cuando dentro de ésta nos hallamos sumergidos en las más profundas tinieblas, sin aire que respirar, sin luz que iluminara los objetos, nos acordamos involuntariamente del reposo eterno, y hemos visto en aquel antro una sepultura. Y nos confirmó en este juicio la comparacion de sus formas con las del monumento sepulcral de *Mane Nelud*, en Locmariaker. Pensamos, pues, que el subterráneo de Castilleja es una tumba construida por un pueblo aborígen en honor de algun personaje calificado. La planta del sepulcro de *Mane Nelud* es la misma que la de nuestro subterráneo; lo mismo en Castilleja que en Locmariaker, la naturaleza de la fábrica, su proyeccion, sus condiciones, son muy semejantes. En el último punto se hallaron restos que indicaban la presencia humana; en Castilleja no aparecen fósiles humanos, pero esta falta puede atribuirse á causas naturales y artificiales que no es del caso explicar.

La cantidad de tierra acumulada sobre el túmulo prehistórico de Castilleja de Guzman, y las flechas de bronce halladas muy cerca de la parte no explorada de la galería, complican el problema. ¿Es el cabezo obra de la natu-

raleza ó del hombre? ¿Hubo un dia en que la parte exterior del monumento constituia la continuacion de los terrenos adyacentes? Si el cono es natural, ¿qué tiempo emplearon las aguas en depositar tantos metros cúbicos de tierra sobre la fábrica humana? Y si el cabezo existia, ¿cómo pudo el hombre introducir en su interior las enormes piedras de la cobertera? No me sorprenderia que la misma eminencia fuera resultado de la industria humana. Túmulos sepulcrales se han estudiado en los valles de Ohio y del Mississipí, mayores que el cabezo de Castilleja. Sin ir más léjos, el túmulo de Grave Creek, en Virginia, tiene 70 piés de alto; el de Mamisbourg, 68 de elevacion por 812 de circunferencia; el de Seherstwn se afirma que cubre 6 acres de superficie, y la pirámide truncada de Cahokia (Illinois), presenta una altura de 90 piés por más de 2.000 de circunferencia en su base. Comparadas con estas dimensiones y con otras de los túmulos de las islas de la Gran-Bretaña, de la Argelia y de otras regiones, las que ofrece el cabezo de Castilleja no son por cierto exageradas.

Nada debemos decir tocante á las flechas de bronce halladas en la pendiente occidental de la eminencia, y que señalan una época de civilizacion superior á la que presupone el monumento, aunque antiquísima, si es que en la Bética el uso del cobre y del bronce precedió, como en otras regiones, al empleo del hierro siempre que de construir armas se trataba; pero la proximidad á las célebres minas de cobre de Riotinto, exploradas desde la edad prehistórica, puede autorizar hipótesis que reservamos para otro sitio.»

Los años trascurridos desde que así nos explicábamos y la mayor experiencia, no han alterado nuestras opiniones. Generalizándolas ahora, pensamos que tanto la cueva de Mengal como la de la Pastora fueron cámaras sepulcrales: lo que áun excita nuestra curiosidad y nuestras dudas es el punto referente á la época cronológica á que rigurosamente pertenecen, y á la clase de hombres que las fabricaron.

Porque no nos parece admisible, ni áun como conjetura, que estos recintos se construyeran con la mira de dedicarlos á ceremonias religiosas. Nada justifica el aserto. El culto más primitivo realizábase al aire libre, individualmente primero, luégo en la asociacion de la tribu, consistiendo principalmente en las primicias que se ofrecian á la divinidad sobre la ardiente pira: cuando las instituciones litúrgicas progresan; cuando la casta sacerdotal se desarrolla; cuando las relaciones entre la muchedumbre y el hierofanta se complican, el culto se refugia en parte en el templo, y éste ofrece condiciones que no es posible satisfacer de ningun modo en el subterráneo de la Pastora; con grandísimas dificultades en la cueva de Mengal.

Si cuando escribíamos nuestra Memoria gozábamos ya la suficiente instruccion sobre estas materias, para no apartarnos de lo que la crítica más aceptada presentia, posteriormente visitamos las regiones del Norte europeo, obteniendo en sus monumentos megalíticos, y por analogía, nuevos testimonios de la exactitud de nuestra clasificacion. Sólo recordaremos de éstos la cámara del Gigante *(Jœsttes tuer)*, llamada túmulo de Oem, que se conserva no léjos de Roskilda, antigua capital de Dinamarca (1). En opinion de los anticuarios más distinguidos de la Escandinavia, estos recintos, bastante semejantes á los andaluces, se destinaban á conservar los huesos de las personas más eminentes por su categoría, demostrándolo así, entre otras cosas, los restos humanos que de ellos se han extraido mezclados con armas, y utensilios más selectos que el comun de los que suelen desenterrarse en otros parajes.

Obsérvase lo propio, segun el ilustre Worsae, en las cámaras sepulcrales que se han descubierto en Turingia, y otro tanto se afirma respecto de las señaladas en Francia é Inglaterra. En cuanto á Italia, las indicaciones hechas por M. Gabriel de Mortillet en el Congreso de arqueología prehistórica celebrado en París en 1867, nos autorizan á decir que este género de recintos se asemejan grandemente al de la Pastora; pero donde hallamos la plena confirmacion de nuestra doctrina es en los trabajos del general Faidherve sobre la prehistoria argelina, segun que más adelante probaremos.

Los Corralejos. El Sr. Góngora, en su obra *Monumentos prehistóricos de Andalucía*, dice que en la provincia de Jaen no faltan fábricas semejantes á la de Menga ó Mengal, y asimila á esta clase la conocida por los Corralejos, en el camino de la Guardia á Pegalajar, no léjos del puente de Mazuecos, en el Guadalquivir. Segun el dibujo que acompaña á su noticia, trátase tambien de una cámara mortuoria rectangular.

(1) Para mayores detalles consúltese nuestro libro *Viaje científico á Dinamarca y Suecia*, escrito en colaboracion con el Dr. Vilanova. Madrid, 1871.

CÍRCULOS DE PIEDRA.

Dólmen de Dilar. Lo incluimos en esta clase, porque más se aproximaba por su forma, cuando existia intacto, á un cromlech, que no á lo que realmente se conoce con el epíteto de un dólmen. Además, inclínanos á esta atribucion lo que hemos aprendido en nuestros viajes (1). El dólmen de Dilar era, en resúmen, un recinto limitado por cantos enclavados en el terreno en derredor del monumento central ó túmulo.

Diólo á conocer por primera vez el artista D. Martin Rico, quien publicó, con tal motivo, un dibujo y una descripcion en el *Museo Universal* del año de 1858. Segun las noticias que hasta nosotros han llegado, el dólmen de Dilar, situado á unos 12 kilómetros de Granada, debió ser una cámara sepulcral en su interior, afectando exteriormente la forma que hemos dicho, de un cromlech. Consta que cierto cazador lo descubrió, sorprendiéndole el hallarse, cuando buscaba la madriguera de un conejo, con una habitacion artificial, espaciosa, formada por grandes y robustas piedras. Existen todavía algunas de éstas en la fábrica de bayetas del Sr. Rojas, segun afirma D. Manuel de Góngora, midiendo $2^m,42$ por $1^m,31$ y $2^m,62$ por $1^m,24$. Si á esto se añade que aún se conservan en su sitio las que constituian la puerta, que miden $2^m,45$ de alto y juntas $3^m,17$ de ancho, ha de descubrirse que se trataba de una estancia ó hipogeo cuya situacion marcaban las piedras exteriormente colocadas sobre él y en su circunferencia. Góngora le asigna 9 metros de longitud, lo que añade un nuevo dato para nuestra conjetura.

MENHIRES.

Menhir de las Vírgenes. Es el más caracterizado y conocido de Andalucía. Existe en el Cortijo de las Vírgenes, entre Baena y Bujalance (provincia de Jaen). De él se ocupó D. Manuel de Assas en el *Semanario Pintoresco* de 1857, mediante las noticias que le trasmitiera D. Aureliano Fernandez-Guerra. Los labriegos de la comarca cantan á propósito de este monumento:

Jilaca jilando
puso aquí este tango;
y Menga Mengal
lo volvió á quitar.

DÓLMENES.

Segun el Sr. Góngora, en su citada obra *Antigüedades prehistóricas de Andalucía*, abundan en las provincias de Jaen y Granada.

---

(1) Hé aquí unos párrafos de nuestro citado *Viaje científico á Dinamarca y Suecia*, en compañía del Sr. Vilanova.

Hablando de nuestra excursion á la isla de Lalandia, y en ella á la Baronía de Gulborg, propiedad de nuestro muy querido amigo el Baron de Rosenhorn, escribíamos esto:

«Dirigímonos, al dia siguiente de nuestra llegada, á través del bosque, al sitio denominado Soesmærk, que en dinamarqués significa selva de los cerdos, donde comenzamos á ver abundantes restos de la primitiva civilizacion indígena. Encontramos en nuestra excursion dólmenes (?) de dos clases: habíalos de los llamados *Rundysser*, ó sean túmulos circulares, consistentes en un montículo y sobre él tres ó cuatro enormes piedras, sobre los cuales descansa otro aún de mayores dimensiones. Estos túmulos hállanse generalmente á gran distancia unos de otros, perdidos en la soledad de las selvas; tambien suele descubrírseles pareados.

En una llanura abierta y reducida á cultivo, vimos tres grandes *cromlechs ó Lang-dysser.* Componíanse de otros tantos recintos sagrados, prolongados, midiendo en su eje mayor sobre veinte ó treinta metros, por cinco ó seis de ancho. Determina la eminencia una faja de cantos fuertemente enclavados, y próximo á una de sus extremidades, descúbrese el cromlech, el verdadero túmulo, con sendas piedras superpuestas y en el centro la cavidad ó enterramiento. Dos de estos recintos hállanse situados en la misma línea, extendiéndose de Oriente á Occidente, con la parte privilegiada en aquella direccion; otro se encuentra á alguna distancia de los primeros, con su eje paralelo á los anteriores. Todos habian sido explorados en tiempos antiguos, no quedando más que la eminencia con algunos arbustos y las piedras. Llamáronnos la atencion las dimensiones de algunas de éstas, que eran verdaderamente colosales. ¿De dónde procedian? Indudablemente de las apartadas montañas de la Suecia, habiéndolos arrastrado hasta aquellos parajes la fuerza expansiva de las nieves en sus grandes movimientos.

Fuénos de suma utilidad aquella excursion, porque pudimos estudiar á nuestro placer los restos auténticos de una época que aún tiene para el vulgo mucho de mitológica. Bajo la sombría frescura de los bosques, sentados sobre la granítica roca del dólmen, dejamos vagar la imaginacion hasta los tiempos prehistóricos, y hubimos de representarnos su propio carácter, estableciendo principios y sacando consecuencias.»

Entre Illora y Alcalá la Real, ha explorado una region que ocupa tres kilómetros, señalando en ella los siguientes monumentos megalíticos:

Dólmen del Hoyon, situado en la Cañada de este nombre, como quien va desde el Castillon al camino de Illora á Alcalá la Real. Compónese de varias piedras verticales, sobre las que subsisten horizontalmente otras.

Dólmen del Herradero, situado en la misma direccion.

Dólmen de la Cañada del Herradero, próximo ya al mencionado camino, encontrándose en su vecindad indicios vehementes de un recinto sagrado.

Tambien al Poniente de Baza, hácia las cercanías de Huélago, encontró los siguientes:

Dólmen I del Toyo de las Viñas, á un kilómetro al E. de Fonelas; compónenlo nueve colosales piedras.

Dólmen II del Toyo de las Viñas, á 150 metros del anterior.

Dólmen III del Toyo de las Viñas, á 30 metros más allá.

Dólmen de la Cruz del Tio Cogollero, grandioso; con once piedras de forma cuadrangular, á 200 metros del anterior.

En las inmediaciones de Moreda y pago de los Eriales, señaló:

Dólmen de los Eriales, complicado, con varias colosales cajas ó piedras.

Dólmen de la Coscoja, complicado, sobre la márgen izquierda de la Cañada de Jaen.

En este distrito abundan los monumentos megalíticos destrozados por los trabajos agrícolas.

Dólmen de los Chaparros, junto al Cerro del Mencal.

En las inmediaciones de los Baños de Alicun y Gorafe, hállanse muchos dólmenes, llamados por el vulgo *Sepulturas de los Gentiles*. De aquéllos cita el Sr. Góngora los siguientes:

Dólmen de las Ascensias, en el cortijo de este nombre, tan espacioso, que está convertido en pajar.

Dólmen de la Sepultura Grande, compuesto de muchas y robustas piedras.

Dólmen de Gorafe, en el llano de este nombre.

No habiendo visitado estas fábricas, debemos atenernos á las noticias del Sr. Góngora; pero sospechamos que algunas de ellas deben figurar en la categoría de recintos cubiertos; inclinándonos á calcularlo así la revelacion misma que aquél nos hace, cuando dice, que «á la puerta de esos monumentos, exceptuando los de Dilar y los Gitanos, se llega generalmente por un estrecho callejon, formado por grandes piedras, como el de las Ascensías, si bien su dibujante, para dar más clara idea de la puerta, suprimió el callejon en la lámina.»

Esto indica que los mencionados monumentos pueden servir de base á nuevos y más detenidos estudios, tanto más, cuanto que el susodicho Sr. Góngora asegura que existen muchos que no ha descrito. Segun éste, de ellos ha extraido armas de piedra y cobre, con excepcion de una pieza de bronce procedente de uno de los dólmenes de Moreda (1).

Dólmen de la Piedra de los Sacrificios. Este monumento importantísimo, dado á conocer por nosotros, pertenece á los que deben hallarse en la provincia de Málaga. Existe en las inmediaciones de la ciudad de Ronda, conociéndosele con el título que hemos apuntado, y lo componen cuatro grandes cantos verticales, sobre los que descansa una gran laja ó mesa de piedra, de unos tres metros de longitud. De este monumento nos ocupamos en el Congreso de Arqueología prehistórica, celebrado en Copenhague en 1869, asimilándolo á los análogos que abundan en la Escandinavia (2).

Dólmen de Moron de la frontera. El Decano de la Facultad de ciencias de Sevilla, D. Antonio Machado, ocupándose de los monumentos prehistóricos, escribe lo siguiente:

«Estos círculos de piedra (los dólmenes) destruidos, se habian observado muchas veces, sin sospechar siquiera que la mano del hombre, guiada por un religioso respeto á los restos humanos, colocó allí, como una muestra de su sentimiento, aquel tosco edificio, que conmemora á los siglos venideros la alteza de su inteligencia. Son piedras circulares, y en lo alto de un montecillo hemos visto, á 12 kilómetros de Moron, camino de las Aldehuelas y cerca del Arroyo Salado, un dólmen primitivo ó piedras tumulares, en número de tres, sosteniendo la mayor, que habia sido volcada y yacía próxima, atestiguando, en un terreno desprovisto de cantos de semejante tamaño, que el hombre

(1) Habla el Sr. Góngora de otros monumentos que podrá conocer el lector, si gusta, hojeando el citado libro, *Antigüedades prehistóricas de Andalucía.*

(2) Véanse el *Compte Rendu* de la sesion, publicado por el Comité directivo, en Copenhague, 1874, y nuestro citado *Viaje científico.*

habia hecho grandes esfuerzos para colocarlos, no por capricho, sino obedeciendo á una idea; aquel túmulo tiene la misma conformacion que el dólmen danés que describe Lubbrok, y que debe denominarse, mejor, túmulo» (1).

MONUMENTOS MEGALITICOS DE EXTREMADURA.

II.

Abundan al decir de las personas que conocen aquel territorio, consistiendo en dólmenes más ó ménos complicados, que llevan en el país el nombre de *Garitas.* Algunos han intentado acometer su estudio, confirmando con sus informes la atribucion que de ellos hacemos; pero hasta ahora no se ha publicado ningun trabajo que á estas antigüedades se refiera.

A pesar de la carencia de datos en que estamos respecto á la prehistoria de este territorio, sábese que explorada alguna que otra Garita ha producido útiles y armas tallados en piedra, con huesos humanos, habiéndose tambien obtenido algun objeto en cobre. De esta particularidad nos ocuparemos en el momento conveniente. Lo que interesa dejar aquí consignado es que los monumentos prehistóricos ó prohistóricos cuya continuidad parece interrumpirse tan luego como se desciende de la region montañosa que ocupa el Sudeste y el Nordeste andaluz, reaparecen en la banda occidental del Guadalquivir, esto es, en las ramificaciones orográficas que desde la cordillera mariánica se extienden hácia la cuenca del Guadiana.

MONUMENTOS MEGALITICOS DE PORTUGAL.

III.

Los monumentos megalíticos de Portugal, hasta ahora conocidos, ocupan mayormente dos regiones principales, el Alemtejo, que en cierto modo es la continuacion del territorio bético, y los dos Beiras, que á su vez relacionan la region portuguesa con la hispano-extremeña.

Varios escritores lusitanos disertaron acerca de ellos; pero el último y más competente, F. A. Pereira da Acosta, es quien en una muy discreta Memoria publicada en 1868, nos suministra el trabajo más completo acerca de ellos (2). A él nos atendremos en esta exposicion.

En Portugal los dólmenes se llaman *antas*, si desde luego descansan sobre el suelo; y si se hallan situados sobre algun montículo ó altozano, toman el nombre vulgar de *mamunhas*, corrupcion quizá de *mamoia* ó *mamôa*, que es la palabra con que tambien se conocen en todo el litoral hispano-gallego (3). Grande es la abundancia de dólmenes en Portugal, si bien un número muy considerable de ellos han sido destruidos.

El primero que los menciona es el Padre Alfonso de la Madre de Dios Guerreiro, en un informe que presentó á la Academia de la Historia de Lisboa en 1734, que no fué impreso, pero donde describia hasta 315 monumentos de esta clase; pero ántes que él habíalos citado Faria Severim; y Martin de Mendoça de Pina habia escrito una disertacion

---

(1) Poco sabemos tocante á los verdaderos túmulos en la region andaluza. Que los ha habido nos parece indudable. No hace muchos años que se destruyó uno que existía junto al célebre puente de Alcolea (Guadalquivir); otro áun se halla, no léjos de Córdoba, en el camino que á dicho puente conduce. Tambien se sabe que no léjos de Carteya (Bahía de Gibraltar) se exploró un túmulo, sacándose de sus entrañas instrumentos de piedra y huesos humanos.

(2) MONUMENTOS PREHISTÓRICOS. *Descripçao de alguns dolmins ou antas de Portugal*, por F. A. Pereira da Costa. Lisboa, Typographia da Academia Real das Sciencias, 1868.

(3) Véase la monografía del Sr. Villa-amil y Castro en esta obra.

que se halla inserta en el tomo xiv de las *Memorias* de dicha Academia y en la Conferencia repectiva del 30 de Julio de 1733 (1).

Explica el erudito la etimología de la palabra *antas*, cuyo plural, usado vulgarmente en la provincia de Beira, parece corresponder al lusitano primitivo, hallándose empleado en algunos nombres geográficos muy antiguos, como por ejemplo, Antas-de-Penalva, Antas-de-Penadono, Santiago-d'Antas, y tambien como apellido de ciertas familias distinguidas. En España se halla el lugar de Anta-de-Rioconcejos; en Francia, en el departamento de Calvados, un riachuelo se llama *Ante;* franceses, españoles y portugueses emplean este mismo sustantivo para designar en arquitectura una pilastra angular, tomando el vocablo de la lengua griega, donde significaba la piedra rectangular que se colocaba en forma de columna adherida al muro en los ángulos de la fachada de ciertos templos.

Moraes, en su *Diccionario da Lingua Portuguesa*, afirma que antas viene del griego *antao (yo camino)*, definiéndola como altares antiguos, distribuidos en las vías públicas para servir de hitos ó mojones.

Pensaba Mendoza de Pina que los antas habian servido en lo antiguo de lugares de sacrificios ó de altares, opinion que hoy mismo tiene partidarios, añadiendo que áun cuando fueran sepulturas no quedaba destruida su doctrina, puesto que sè sabe que tanto los aras como los primitivos templos tuvieron su orígen en los monumentos funerarios. No se puede tachar de paradójica esta conjetura. La crítica arqueológica más reciente cree haber descubierto que el culto de los muertos engendró indirectamente y entre otros, ciertos monumentos monolíticos enclavados en los límites de las propiedades territoriales, y cuya existencia protegia muy eficazmente la liturgia (2).

Tambien se enseña que en esos altares se ofrecian sacrificios en beneficio de los difuntos, cuyos huesos protegian y cobijaban, no faltando quien muestre las ranuras y orificios que de algunas de esas losas ó lajas suelen encontrarse como señales evidentes del uso á que se destinaban.

Despues de Mendoza de Pina, ocupóse del mismo asunto el Padre José Gaspar Simões, prior de San Teotonio de Odemira, en sus cartas eruditas al Arzobispo Cenacolo, que se encuentran inéditas en la Biblioteca de Evora, y por último el mencionado Pereira da Acosta (3).

RECINTOS CUBIERTOS.

Furnas do Monte da Polvoreira. Con este nombre se conocen en Portugal vulgarmente las comarcas sepulcrales ó grutas de hadas del tipo de la Cueva de Mengal. Segun el Sr. Pereira, en Caldas de Braga existen dos de éstas en el mencionado monte, situado sobre el camino de Guimaraens á Vizella, distrito de Braga. Fórmanlas dos galerías de piedras verticales con sus correspondientes recintos en uno de los extremos.

MENHIRES CON ALINEAMIENTOS.

Menhir y alineamiento de la Pedreira. Estuvo situado en el camino de Cepães á Faje, distrito de Braga, destruyéndose para emplear sus materiales en el convento de Pombeiro.

LICHAVENS.

Trilito de Villa-Velha de Rodão. En esta localidad, enclavada en la ribera de Açafalla, provincia de Tras-os-Montes, hállanse dos piedras monolitas ó menhires, soportando una tercera, produciendo el efecto de una puerta ó bastidor. La altura del monumento llega á 1^m,5 en la parte que se goza.

(1) *Dissertaçao sobre os monumentos celticos que existen en Portugal, denominados Antas.*

(2) Véase entre otros autores á Fustel de Coulanges en su obra ya clásica titulada *La Cité Antique*, y tambien á Troyon, Audierne y Longemar, citados por Pereira da Costa.

(3) Algunos extranjeros tambien tomaron por asunto esta materia. Cítanse entre ellos M. Hautfort, francés; M. Knisey, inglés; y un prusiano nombrado Cárlos Andrée.

Trilitos de Fautel. Situados no léjos del anterior.

Trilitos de Monte Fidalgo. Tambien en las inmediaciones.

Pereira de Acosta se refiere á los informes del Sr. Schiappa.

DÓLMENES.

Anta de Melriço. Situado á 3 kilómetros y medio al Noroeste de Castello-da-Vide, á 800 metros del caserío de los Mensoares. Componíase de siete piedras verticales, de las cuales sólo quedan tres enhiestos soportando la cobertera. Habia sido explorado cuando se reconoció por el Sr. Pereira de Acosta.

Anta de Pombaes. A un kilómetro al Norte de Castello-da-Vide, circunscripcion de Coutos-da-Villa. Utilizado como almacen.

Anta de Fonte-de-Mouratão. A 6 kilómetros de Castello-da-Vide. Tambien utilizado para usos agrícolas. Utilizado como el anterior, por los propietarios del terreno.

Antas del Parque de Alcogulo. A 7 kilómetros de Castello-da-Vide, en la castellanía de Alcogulo, no léjos de la márgen derecha y en número de cinco. El nombre Alcogulo es significativo, pues se deriva del *bardo cucullus* céltico. Con la palabra *congoulo* se designa vulgarmente en los distritos de Bergerac y Sarlat (Francia), segun el abate Audierne en su libro *De l'origine et de l'enfance des arts en Perigord* (1863), el *orange* ú hongo carmesí aún cubierto de su capuchon, hongo que los franceses llaman *boule*, y *boleto* los portugueses. Al-cogulo, pues, parece ser un término bilingüe compuesto del artículo árabe *al* y del celta adulterado *cogulo*, siendo de notar que lo lleva el monte de encinas donde las antas se conservan.

Antas de Milhar-do-Cabeço. Hállanse en número de dos en dicho punto, comprendido en el área de la Selva ó Parque de Alcogulo. La exploracion de la parte no destruida, produjo algunas hachuelas de piedra.

Anta del Porto-dos-Pinheiros. Está en los linderos del parque ántes mencionado, sirviendo de establo por consentirlo sus dimensiones.

Anta de la Torre de Alcogulo. En el mismo territorio. Bastante deteriorado.

Anta de Corleiros. A 2 kilómetros de Castello-da-Vide, distrito de Folha d'Ameixiera, y á igual distancia del anta de Pombaes.

Anta de Casa-dos-Galhardos. A 1.500 metros al Norte de Castello-da-Vide.

Anta del Parque de Pedro Alvaro. Al NE. del mismo, cerca de la casa del Parque llamado Tapada-de-Pedro Alvaro, territorio de Sobreira Formosa, junto al riachuelo de San Juan.

Anta del Parque d'Olheiros. A 40 metros del anterior.

Anta de Varzea-dos-Muroẽs. A 8 kilómetros de Castello-da-Vide, territorio de Folha da Ameixieria, sitio llamado Varzea-dos-Muroes.

Anta en el predio de Nave do Prou, no léjos de Castello-da-Vide, junto del Sobral.

Anta de Crato. En el camino de hierro de Lisboa á Elvas, no léjos de la estacion de Crato.

Anta en el camino de Evora á Aguiar. Era una especie de Cromlech, situado en el punto conocido por la Enramada.

Anta entre Vendas do Duque y Evora. Dólmen: altar que como el precedente visitó el Padre Simoẽs.

Anta de Monte-Branco. Situado al S. de la *Piramide dos Barros*. Segun la descripcion del Sr. Pego, nos inclinamos á creer que se trata de una comarca sepulcral, pues afirma que su recinto es circular y que á él se llega entrando por el Oriente, gracias á una galería ó corredor.

Anta de Panasqueira. A 500 metros al SO. de la *Piramide dos Barros*.

Anta de Algeda. A 200 metros de la aldea de Barros, como quien camina hácia el SO.; es en realidad una cámara sepulcral, pues segun el Sr. Vasconcellos, lo forman nueve grandes piedras verticales, que dejan entre sí un espacio longitudinal de 4 á 5 metros. Fáltale, no obstante, la galería, que habia sido destruida.

Anta del Monte de Algeda. A 1.200 metros al SE. de la Pirámide de Barros. Fórmanlo todavía ocho piedras enhiestas con una galería de entrada que se abre hácia Oriente.

Anta junto á Melides. A 2 kilómetros de este pueblo.

Anta de Villa de Niza. Cítalo Mendoça-de-Pina.

Anta de Arrayolos. Cítalo Bonstetten en su *Essai sur les dolmens*, 1865, con referencia al *Portugal ilustrado* de Knisey.

Anta de Barrocal. Situado en la parroquia de Ouriga, á pocos kilómetros al SO. de Evora.

Anta de Monte-do-Outeiro. En la parroquia de Mexide, á 6 kilómetros O. de Evora. Existen otros en las circunferencias.

Anta de Tisnada. Parroquia de Torre-de-Coelheria, distrito municipal de Evora, á 10 kilómetros al SO.

Anta de Murteira-de-Baixo. Distrito de Evora, en el monte del mismo nombre.

Anta del Monte Esguerra. A 2 kilómetros de Barbacena, camino de Monforte, en el monte indicado.

Anta de Guilhalfonso. Junto al lugar de dicho nombre, provincia de Beira.

Anta de Penalva. En la inmediacion del mencionado pueblo y en la misma provincia.

Anta de Sobral-Pichorro. En el camino que une á este lugar con el anterior.

Anta de Matança. No léjos de Celorico.

Anta de Carapichana. Cerca tambien de Celorico.

Anta del Campo das Antas. A 10 kilómetros de Guarda, entre Pera-de-Moço y Quinta-do-Carvachal, muy cerca del camino.

Antas de Ruivoz. Son cinco en el término de Sabugal, muy cerca unas de otras, no léjos de la ermita de San Pablo Apóstol. Su exploracion produjo instrumentos de sílex.

Antas de Collares. Montaña de Cintra.

Antas de Tomar. En las inmediaciones de este pueblo.

Las tres exploradas por el Sr. Silva, quien extrajo de las dos últimas cráneos y algunos sílex pulimentados.

TÚMULOS.

Mamunha de Mamaltar. Hállase enclavada á algunos kilómetros al Norte de las ruinas de Braçal (Beira). Existen otros no léjos de éste.

Mamunha de Carrazedo. Situada en el camino de Ribeira-da-Pena á Villa-Pouca d'Aguiar, á 300 metros de la aldea de Carrazedo. Tiene sobre 15 metros de altura. Su forma es el de un cono truncado, en cuya cima existe el monumento, que cubren las tierras acumuladas.

IV.

Como elementos subsidiarios en la presente indagacion, nos ocuparemos ahora breve y compendiosamente de los demás testimonios que de los hombres prehistóricos en las tres regiones mencionadas, ó sea, desde el punto oriental más avanzado de Andalucía, hasta el límite más occidental de la tierra lusitana, y de su primera industria, se han recogido hasta el momento en que escribimos la presente monografía.

Para mayor claridad dividiremos este capítulo en dos secciones: Cavernas habitadas. — Objetos manufacturados.

CAVERNAS HABITADAS EN LOS TIEMPOS PREHISTÓRICOS
EN ANDALUCÍA Y EXTREMADURA.

Cavernas del monte Calpe. Muchas y espaciosas son las cavidades naturales que en sus entrañas encierran las sierras de Andalucía, lo mismo hácia el Oriente que en las partes del Sur ó del Ocaso; pero de éstas, pocas son las exploradas hasta lo presente. Las más notables entre las conocidas del arqueólogo son las del monte Calpe, en la bahía de Gibraltar.

Diferentes trabajos se han publicado tocante de ellas en el extranjero; nosotros mismos hemos dado á conocer los resultados de las exploraciones emprendidas por el capitan Brome, en artículos publicados en España y Portugal; y áun cuando poseemos las notas originales de este malogrado anticuario, en mucha parte inéditas, hemos de limitarnos á extractar la notabilísima Memoria leida en el Congreso de arqueología prehistórica, celebrado en Norwich, por el afamado antropólogo M. G. Busk (1).

Los trabajos del capitan Brome, jefe de la Penitenciaria, empezaron en 1862, continuando hasta poco ántes de su traslacion á Inglaterra, á que subsiguió su muerte, esto es, que se prolongaron por espacio de cerca de siete años (2), siendo tal su importancia, que por encargo del Gobierno inglés informaron acerca de ellos los eminentes Falconer y Busk, visitando las cavernas y examinando detenidamente los restos extraidos de sus profundidades. Las que Brome exploró llevan estos nombres:

Cueva Martin. A 700 piés sobre el nivel del mar, en la parte Este del monte, esto es, mirando al Mediterráneo, por debajo de la torre llamada de O'Hara.

Cueva de la Higuera. Sobre la anterior, un poco hácia el Sur.

Cuevas de la bahía de los Catalanes ó Caleta. Tambien en el talud oriental del monte, hácia su extremidad Norte.

Cueva del Mono. Asimismo en la cara oriental del monte, pero muy baja, á unos 100 piés sobre el nivel del mar, junto á Punta Europa, que es el extremo Sur del territorio calpense.

Cueva del Beefsteak, muy baja, marítima un dia, hoy terrestre, situada en Punta Europa.

Cueva Genista, núm. 4. Tambien en Punta Europa, en el sitio llamado Molino de Viento, al Sur.

Cueva Poca Ropa. A 600 piés sobre el nivel del mar, en la parte Oeste, en la línea de la Quebrada del Norte.

Demás de estas verdaderas cuevas existen grandes hoquedades, espacios vacíos y fallas inmensas que perforan el Peñon en distintas direcciones, abriéndose sus entradas en la region ó talud occidental del monte. Entre ellas se han explorado:

La famosísima *Cueva de San Miguel*, conocida desde los tiempos históricos más remotos, objeto de tradiciones y leyendas muy variadas, y hoy de viva curiosidad para geólogos y anticuarios.

Abrese su ingreso al Oeste, á 1.100 piés de altura en la línea de la Quebrada del Sur. Podemos decir por experiencia propia, que es una de las cavernas prehistóricas más notables de cuantas hasta la presente se han descrito.

Cueva Genista núm. 1. Muy importante tambien. Situado su ingreso en el Molino de Viento.

Cueva Genista núm. 2. A unos 1.000 metros de la anterior, hácia el Sur.

Cueva Genista núm. 3. En las inmediaciones, con su boca hácia el Este.

De estas cavidades se han extraido restos humanos en cantidad, pero mayormente descompuestos, fundidos con la *breccia* estalagmítica, ó fracturados en pequeños pedazos. Sin embargo, salváronse de total destruccion unos doce cráneos, que estudiados minuciosamente, han derramado no poca luz respecto del orígen de los primitivos peninsulares.

Tambien se han extraido restos de animales terrestres y marítimos en fabulosa cantidad, encontrándoseles muchas veces incrustados en una durísima ganga.

En cuanto á los objetos de arte, las cavernas calpenses han producido útiles y armas de piedra, cuchillos, puntas de flecha, hachuelas, hachas, cerámica, huesos labrados y todas las demás antiguallas que se suelen encontrar en los depósitos prehistóricos.

Cavernas de diferentes puntos de Andalucía. Aunque son varias las que ha explorado D. Manuel de Góngora, para los fines de nuestro estudio sólo debemos citar la que ha dado á conocer en dos notables publicaciones D. Guillermo Macpherson, vecino de Sevilla.

Titúlase *Cueva de la Mujer*, y se halla situada á unos 200 metros al N. E. de los baños termales de Alhama de Granada, en un cerro llamado Mesa del Baño y á unos 800 metros de altura sobre el nivel del mar.

Practicadas en su superficie las necesarias excavaciones, dieron éstas por resultado buen número de restos de obras

(1) *On the caves of Gibraltar in which human remains and works of art have been found.* International congress of prehistoria archeœlogy Transactions of the third Session, which opened at Norwich on the 20th. August and closed in London on the 28th. August, 1868. London, Longmans, etc. 1869.

(2) Con las noticias que directamente nos suministró el simpático y malogrado Brome, con los papeles suyos inéditos, que debemos á la alta ilustracion y largueza del muy Reverendo obispo de Gibraltar, Sr. Scandella, y con los informes científicos de Falconer y Busk, ilustraremos oportuna y extensamente esta página importantísima de la prehistoria andaluza.

de alfarería, útiles de piedra, carbones, huesos de animales y tambien de hombres, entre éstos un cráneo bastante completo (1).

Algunas otras cavernas andaluzas se han explorado en parte, consiguiéndose sólo extraer restos de cerámica primitiva y algun que otro hueso ó producto industrial. En la de las Canilorias, visitada por nosotros (provincia de Málaga, término de Alpandeire), hallamos cerámica y una mandíbula humana, y en la de Xarcas (provincia de Jaen, no léjos de Cabra), cerámica prehistórica tambien.

Respecto de las cavernas extremeñas nada se sabe de fijo, pues no han sido exploradas científicamente.

EN PORTUGAL.

Grutas de Cesareda. Han sido estudiadas con todo esmero por el distinguido geólogo portugués Sr. J. F. N. Delgado (2).

Encuéntranse situadas en la region de aquel nombre, al Norte de la línea divisoria de las aguas del Tajo, á seis kilómetros del mar y al lado allá de la base septentrional de la sierra Monte-Junto.

La más importante de ellas llámase *Casa da Moura,* á un kilómetro y medio de la villa de Serra-de-El-Rio. Hállase excavada en un calcáreo del piso jurásico inferior.

En segundo término aparece la *Lapa-furada*, á dos kilómetros de la pirámide de Cesareda.

Luégo viene *Cova-da-Moura*, en el límite de la meseta de Cesareda.

Demás de éstas existen otras muchas, que han servido de habitacion á los hombres, como la de Albardos, que visitó el Sr. Silva.

De las exploradas se han sacado sílex tallados, puntas de flecha, huesos labrados, cerámica, carbon, restos fósiles de animales y algunos huesos humanos, entre ellos un cráneo completo y varias mandíbulas inferiores, con algun fragmento de maxilar superior.

Tambien el Sr. Pereira da Costa ha extraido de la *Colina de Arruda* buen número de restos humanos, confundidos con huesos de animales, pensándose, no sin fundamento, que en aquel punto debió existir un Paradero ó quioquenmodingo.

HACHAS, PUNTAS, MARTILLOS Y DEMÁS OBJETOS EN PIEDRA

EN ANDALUCÍA, EXTREMADURA Y PORTUGAL.

Estos objetos son muy numerosos en toda la region bético-extremeña. Obtiénense de todos tamaños y formas, pero siempre perteneciendo las hachas y hachuelas á la edad neolítica, y sólo algunos cuchillos y puntas podrán quizá referirse á los tiempos paleolíticos.

Emplearon los hombres al fabricar las hachas y hachuelas diferentes rocas, dominando la diorita, la dioritina, la serpentina, la cuarzita, la fribolita, el jade y la jadeita.

Respecto á los martillos de piedra, Andalucía tiene una estacion verdaderamente clásica en Cerro-Muriano. Dada á conocer por D. Casiano de Prado, la exploramos el dia 8 de Abril de 1868, en union con el Sr. Vilanova y otras personas competentes, pareciéndonos que conviene á la mejor ilustracion de nuestro tema, el que reproduzcamos algunos párrafos de la Memoria que entónces escribimos en union con nuestro citado compañero (3).

Está situado Cerro-Muriano á 8 kilómetros de Córdoba, en direccion N. N. E., sobre la derecha de la carretera que desde aquella ciudad se dirige á los pueblos de la Sierra, atravesando las enhiestas y pintorescas cordilleras de Sierra-Morena. Abandonadas sus minas de cobre desde tiempo inmemorial, sólo se benefician actualmente las escorias que yacen amontonadas en la superficie, dando esto ocasion á que se haya formado un pequeño centro de actividad industrial, donde, no obstante la riqueza y abundancia de aquéllas, están limitados los trabajos á reducida escala.

---

(1) Véanse las *Memorias* de Macpherson ántes citadas.
(2) Véase la *Memoria* que dejamos citada anteriormente.
(3) Publicada de Real órden en la *Gaceta* de 20 de Julio de 1868.

No es fácil decir de una manera concluyente y satisfactoria el terreno á que Cerro-Muriano pertenece. Toda nuestra diligencia no nos produjo más que el convencimiento de que era empresa asaz difícil el hallar fósiles en sus rocas, si es que realmente existen. En cambio podemos asegurar que Cerro-Muriano no corresponde á ninguno de los pisos del terciario ni del cuaternario, inclinándonos á considerar aquella zona como uno de los horizontes del terreno triásico.

El Sr. Prado fué quien primero se fijó en los martillos de piedra, que suelen descubrirse en los escoriales que ocupan laderas y ramblas, mezclados con tierras y cantos rodados. Posteriormente se han obtenido por otros exploradores nuevos ejemplares de útiles análogos, y nosotros, en la exploracion que hicimos de una parte de los escoriales y del arroyo que corre por la falda Sud del Cerro, conseguimos reunir hasta diez y nueve, de los cuales ofrecimos al Museo Arqueológico Nacional una coleccion graduada segun tamaños.

Poco varía la forma de estos útiles, que generalmente es elipsoidal; no así sus dimensiones: mientras unos miden en su eje mayor 18 centímetros, con una circunferencia media de 15, hay otros en que aquél alcanza 28 centímetros y ésta 17. Examinados con atencion, se advierte que casi todos son cantos rodados de diorita ó dioritina, que modificó ligeramente la mano del hombre, quien ha tallado en su zona media, una depresion anular ó ranura que, extendiéndose por toda la circunferencia, permitia que fueran adaptados, por medio de cuerdas ó correas, á los usos á que se les destinaba (1). Otros martillos carecen de la ranura y ofrecen la forma cúbica, y en cada una de sus superficies laterales, evidentes testimonios del trabajo humano.

Tambien se encuentran, y nosotros hemos hallado más de uno, otros grandes cantos de irregulares formas; pero comunmente afectando la de un cubo, más ó ménos imperfecto, con una superficie plana, y en ella otra depresion ó concavidad, donde visiblemente se depositaba el mineral para ser separado de su ganga por medio de la percusion.

Que los martillos y morteros pertenecen á un período anterior al histórico, parece incontestable: su perfecta semejanza con los de idéntico carácter descubiertos en la antiquísima mina del «Milagro,» situada á 6 kilómetros del célebre santuario de Covadonga, en el término de Onís, excluye la posibilidad de toda duda. La mina señalada en Astúrias en 1850, y sobre la cual publicó una nota el Sr. Schulz en 1853, ocupándose tambien de ella el Sr. Prado en su *Descripcion Geológica de la provincia de Madrid*, corresponde á los tiempos prehistóricos, segun la opinion de las personas más competentes.

M. Simonin, tan entendido geólogo como competente anticuario, hablando de ella en su obra *La vie souterraine ou les mines et les mineurs*, se expresa en estos términos, despues de citar los objetos en ella encontrados: «La primitiva explotacion de esta mina pertenece á las edades más remotas de la humanidad, al período en que el útil de cobre va á reemplazar al de madera ó de sílex; pero ántes de que el metal sea fundido, se necesita explotar el filon. De aquí la existencia de esos martillos de piedra, de esos cinceles en asta de ciervo, los cuales se usaban en vez del cobre, difícil de obtener en un principio para que se le emplease en la construccion de instrumentos, no conociéndosele todavía aleado al estaño. Las partes superiores de los yacimientos cobrizos, terrosos, pulverulentos y descompuestos, cedian á la piedra y áun á la madera. Irrecusables testimonios de ello son los martillos y cinceles descubiertos en la mina de Astúrias, que es quizás el criadero de cobre de más antigua explotacion en Europa.»

En Portugal, los Sres. Pereira da Costa, Ribeiro, Delgado y otros, han recogido numerosos sílex tallados, puntas de flecha, percutores, nódulos manufacturados, hachas y hachuelas pulimentadas, instrumentos en hueso y cerámica prehistórica abundante.

Asimismo, en una antiquísima y abandonada mina se han encontrado por el Sr. Vasconcellos útiles parecidos á los de Cerro-Muriano, y además otros de astas de ciervo, análogos á los de las minas de Társis y de Astúrias.

OBJETOS DE METAL: OTRAS ANTIGUALLAS.

Ha reunido el Sr. Góngora varios objetos de cobre, entre ellos un dardo que encontró en el dólmen de los Eriales, en union con una punta de lanza y varios anillos recogidos en distintos parajes.

---

(1) Los indígenas de Tejas emplean estos martillos del modo siguiente: el mango es un nérvio de bisonte, envuelto en un pedazo de la piel del mismo animal, cosida cuando áun se halla fresca; este mango se adapta á la ranura anular, y queda fuertemente adherido tan pronto como la piel se seca.

En la provincia de Huelva abundan los objetos de cobre. Tambien se han encontrado en sepulturas del término de Cazalla (Sevilla).

Respecto al bronce, el Sr. Góngora cita en su obra un hacha *(celt)*, encontrada en la Sierra de Baza, y otra pieza del mismo metal, extraida del dólmen de los Eriales.

En la inmediacion de la *Cueva de la Pastora*, bajo de una piedra, se hallaron hasta treinta flechas de bronce, de las cuales varias fueron donadas por el Sr. Rodriguez de Rivas al Museo Arqueológico Nacional.

Algunos otros bronces se han recolectado en Andalucía, y entre ellos una estatuilla descubierta en las minas de los Silos de Cabañas (Huelva), segun afirma el Sr. Machado. En las cavernas de Gibraltar se desenterró un anzuelo del mismo metal.

Enterramientos de época remotísima existen en muchos parajes de Andalucía sin estudiar; cítanse distintos hipogeos, y entre ellos los próximos á Cantillana (Sevilla), y otros en la cuenca del Biar (Sevilla). Tambien el señor Machado ha señalado vestigios de «cranonges» ó palafitos, en la confluencia del mencionado rio con el Guadalquivir, y no faltan argumentos para sospechar que la metrópoli andaluza debió en sus comienzos asemejarse bastante á las poblaciones lacustres que se conocen en distintos puntos de Europa.

Suministró el Portugal algunos escasísimos ejemplares de bronces, á la vez que algun que otro testimonio de la industria del cobre. Aquéllos provienen de la gruta de Beranda, y otros de una estacion prehistórica situada en Setubal, en el punto llamado Fonte da Ruptura (1). Tambien el Sr. Silva posee una celt, recogida en Abrigada, no léjos de Lisboa.

SEGUNDA PARTE.

LOS MONUMENTOS MEGALITICOS EN GENERAL.

I.

Desde que el ilustre Bonstetten publicó su *Ensayo sobre los dólmenes*, han sido los monumentos megalíticos en todos los países objeto de trabajos más ó ménos precisos, satisfactorios y sistemáticos; pero ningun arqueólogo emprendió la tarea, verdaderamente abrumadora, de estudiarlos todos, hasta que hubo de acometerla el conocido historiador de la Arquitectura, eminente anticuario é incansable viajero, James Fergusson. Con el título de *Monumentos de piedras bastas en todos los países, su edad y sus usos* (2), ha dado á luz este autor una obra notabilísima, donde, sobre describir ó registrar cuantas fábricas monumentales prehistóricas se encuentran en las regiones exploradas de la tierra, intenta exponer una propia doctrina en órden á la fecha respectiva en que fueron ejecutadas, y á sus autores, así como á los servicios que debieron encomendárseles.

Nutrido Fergusson por una experiencia adquirida en numerosos viajes á través del Asia y de la Europa, auxiliado por sus grandes conocimientos arqueológicos é históricos, preparado con la prévia solucion de intrincados problemas de estética é historia arquitectónica, propónese sistematizar el conocimiento y el estudio de cuantos monumentos megalíticos yacen esparcidos sobre la faz de nuestro globo. Comienza Fergusson clasificándolos teóricamente en túmulos, dólmenes, círculos, galerías y menhires, y luégo se ocupa de cada grupo en cada region de la tierra. Desde las Islas Británicas se traslada á la Escandinavia (Dinamarca, Suecia y Noruega); penetra en Alemania, baja á Francia, y luégo á España é Italia, para seguidamente recorrer el Norte africano, las islas del Mediterráneo, el Asia Menor, y por último, las comarcas de la India.

(1) Véase Pereira da Costa, *Monuments megalitiques del Portugal.* Compte Rendu du Congress d'arqueologie préhistorique. Session de 1867.
(2) *Rude Stone Monuments in all countries; their Ages and their uses*, by James Fergusson: Murray. London, 1872.

Hasta aquí la parte descriptiva de esta notable y singularísima produccion; en la segunda se discute el problema del fin que los hombres se propusieron al labrarlos.

Dirígese Fergusson en sus raciocinios á buscar la unidad de pensamiento en la variedad de la ejecucion. Examinando préviamente cuantas teorías se han emitido sobre esta materia, concluye exponiendo la suya en estos términos:

«Sin exageracion, escribe, puede decirse que las tres cuartas partes de los monumentos megalíticos han suministrado al explorador depósitos sepulcrales; y si en aquéllos se incluyen los túmulos, las nueve décimas de esos monumentos deben considerarse como sepulturas. Pudieron algunos servir de cenotafios ó ser simples monumentos, semejantes á los que erigimos á nuestros hombres ilustres, que no siempre cubren el lugar donde reposan sus cuerpos. Tambien algunos de esos túmulos, algunas de esas piedras, pudieron destinarse á conmemorar sucesos, y hasta algunos montículos artificiales quizá sirvieron de punto de cita para las asambleas populares. Ni hay inconveniente que ciertos círculos, en su orígen ó en tiempos ulteriores, se utilizaran para congregarse ó ser elevados á la categoría de templos dedicados á los muertos, más bien que como verdaderas tumbas, aunque esto no habrá pasado de la excepcion, pues por lo comun, su destino no ha sido otro que el de conservar los cadáveres que se les confiaban.»

Hipotéticamente, y no cual definitiva doctrina, propone Fergusson que se admita, por tanto:

1.° Que los monumentos megalíticos son, por lo general, monumentos sepulcrales, y cuando ménos, monumentos que se refieren, directa ó indirectamente, á los ritos funerarios.

2.° Que no son templos, en el concepto usual de la palabra.

3.° Que en general han sido erigidos por razas parcialmente civilizadas, mediante su contacto con los romanos, y que la mayor parte de ellos pueden considerarse como construidos en los diez primeros siglos de la Era cristiana.

De estas tres conclusiones, la primera, que implícitamente contiene la segunda, parécele á Fergusson poco ménos que definitiva, pues no espera que se le oponga ninguna objecion digna de exámen; no así la tercera, que se le ofrece harto susceptible de controversia. Exceptuando, dice, algunos monumentos, como por caso, los de Gorm y Thyra en Jutlandia, y uno ó dos más, pocos son los que suministran ó pueden facilitar una prueba irrefutable de su orígen cronológico; empero, añade en seguida, si se examinan y consultan todas las tradiciones, analogías y probabilidades, parece como si se reunieran para formar un cúmulo enorme de evidencia, descubriéndose el conjunto cual sucesion clara y no interrumpida de hechos, que explica cada cosa. Ni descansa este resultado sólo, en la demostracion que producen dos ó tres hechos, ó una docena; ántes bien, estriba en la multiplicacion de numerosas coincidencias derivadas de multitud de aquéllos, y que, colocadas armónicamente, forman un agregado de testimonios más sólidos que los que se podrian obtener del ofrecido directamente por uno ó dos ejemplos aislados.

Parécele á Fergusson evidente, en todo caso, que no será muy difícil probar que el conjunto forma un todo continuo, que recorre una série no interrumpida, desde el tipo más antiguo al más moderno. No existe ningun hueco en aquélla, y si se puede demostrar que algunos de los citados monumentos pertenecen al siglo x, sólo resta averiguar en qué punto retrospectivo debe colocarse el principio ó extremidad anterior de la fila, calculando poco probable que ésta se remonte mucho más allá de la Era cristiana. Ni encuentra argumentos en contrario, exceptuando lo que afirma el sistema danés de las tres edades, que siendo exacto, pone término á la discusion; pero Fergusson entiende que semejante clasificacion no descansa sobre sólidos cimientos.

No halla inconveniente en admitir que los hombres emplearon instrumentos de piedra y de hueso ántes de conocer el uso de los metales: tambien se puede aceptar que usaron el bronce ántes de saber servirse del hierro; pero lo que se debe combatir es la idea de que abandonaron el uso de esos instrumentos primitivos tan luégo como les fueron conocidos los metales, cuando es de suponer que continuaron empleando la piedra y el hueso simultáneamente con el bronce y el hierro, y esto por largo período de tiempo.

Como comprobacion de sus opiniones y ya en la parte descriptiva de su libro, Fergusson estudia los monumentos de Avebury y de Stonehenge en Inglaterra, examinando si el vasto recinto que compone el primero ha servido de templo ó de punto de populares asambleas. Ni lo uno ni lo otro. Avebury, dice, es simplemente una necrópolis; no un cementerio urbano, donde sucesivamente se inhumaron los cadáveres de varias generaciones, sino el sitio donde fueron enterrados los numerosos soldados muertos en 520 ántes de Jesucristo, con ocasion de la última gran batalla dada por el rey Arthuro contra los invasores.

Los demás círculos de piedra deben referirse en más ó en ménos á esta fecha, si bien le parece que los más consi-

derables son posteriores á la retirada de los romanos, ú obra de los bretones romanizados ántes de su conversion al cristianismo, ó de los sajones y dinamarqueses.

Respecto de los dólmenes, parécele que son posteriores á la llegada de los romanos en cuanto á Inglaterra, pues en lo propio de Irlanda, asígnales como época principal el primer siglo de la Era cristiana: los más notables de la Escocia se le ofrecen cual fabricacion de los conquistadores normandos que arribaron á la parte Norte desde Noruega entre 876 y 920 despues de Cristo. En resúmen, Fergusson cree que los círculos proceden de una raza septentrional, que desembarcando en las islas Orkneys, y pasando por las Hebrides, se dividió en dos ramales, fijándose uno en las costas occidentales de la Irlanda, y el segundo penetró en Inglaterra por el Cumberland, siguiendo hácia el Sudoeste. Por el contrario, los dólmenes fueron obra de hombres que procedian del Sur, que desembarcaron en Cornualla, dilatándose hácia el Norte, estableciéndose en ambas orillas del canal de San Jorge, y dejando sus huellas en el Sur y sobre las dos costas de la Irlanda, en Gales, y en general en todo el Oeste de Inglaterra.

Trasladándose Fergusson á la Escandinavia, piensa hallar confirmado, mediante un estudio comparativo, la procedencia normanda de los círculos de la Gran Bretaña; pero no le parece que los escandinavos, de raza teutónica, inventaron el uso de construir túmulos, dólmenes y círculos, que estima como formas antiarias. Imagina, por tanto, que los escandinavos conquistaron el territorio que ocupaban cimbros y fineses, y que mezclándose con éstos adoptaron sus ritos funerarios.

Abundan considerablemente los dólmenes en el Norte de Alemania; mas debe notarse que la region de ellos comprende los distritos septentrionales desde Posen, donde no se encuentran, hasta el Norte de Holanda, extendiéndose por el Sur hasta Sajonia y el Hanover, sin acercarse al Rhin, si bien un corto número se descubren en el Luxemburgo. Desde el Norte de Holanda se prolongan por el Holstein, el Sleswig y la Jutlandia, hasta darse la mano con los de las islas danesas y con los del Sur de Suecia: en Noruega no hay dólmenes, pero sí otro linaje de monumentos.

Fergusson explica históricamente la especie de laguna que separa á través de la Europa, los grupos de dólmenes septentrional y meridional. Hé aquí sus palabras:

«Sin exageracion se puede afirmar que no hay verdaderos monumentos megalíticos en los valles del Rin y del Escalda, con inclusion de sus tributarios, y en definitiva, en ninguna de las comarcas que habitaron germanos y belgas, resultando de todo esto, que la raza de los constructores de dólmenes fué dividida en dos partes por la progresion de germanos y belgas hácia la Gran Bretaña, siquiera no haya medio de fijar la época en que el hecho se realizó. Segun César, poco ántes de su tiempo, Divitiacus regía á los belgas de la Galia y de la Gran Bretaña, aún reunidos bajo un solo cetro, lo que presupone que la inmigracion de los belgas en la última, era reciente. Despues de todo no interesa averiguar esta fecha, pues basta saber que la inmigracion belga en las islas anglo-británicas se efectuó ántes de la edad de los monumentos megalíticos.»

«Ahora bien; si se admite que los pueblos que desde Cádiz hasta el Quersoneso címbrico erigieron los dólmenes, correspondian á una sola raza, ó á lo ménos que tenian una misma religion, hallándose animados de los mismos sentimientos respecto de los muertos, parécele imposible á Fergusson no deducir que, ya procedieran del Este, ora hubieran emigrado del Sur hácia el Norte ó lo contrario, formaron en cierto momento una comunidad de nacionalidades, no interrumpida á lo largo de las costas occidentales de la Europa. Esta línea fué cortada en un solo punto, entre Drenthe y la Normandía, por los belgas, pueblo relativamente moderno; y si el hecho es cierto (1), la ruptura hubo de verificarse en el período anterior á la ereccion de los dólmenes, puesto que si las razas primitivas de la Bélgica hubieran acostumbrado el construirlos, deberíamos descubrir algunos restos de ellos, como sucede al Norte y al Sur de dicha comarca.

Graves reparos podrian hacerse á esta teoría, si bien Fergusson, para salir al encuentro, añade que las nacionalidades á que ántes se refirió, no adoptaron, cada una á su modo, el uso de labrar monumentos megalíticos, sino despues de haber sido separadas por la corriente de los belgas, copiándolo de una civilizacion más elevada que la

(1) Ha sido negado en absoluto. «Si la Bélgica no tiene hoy dólmenes, dice el general Faidherbe, puede referirse á que esos monumentos fueron destruidos en este país, que siempre tuvo una poblacion muy densa. M. Dupont, en su libro *El hombre durante las edades de la piedra*, nos demuestra que el único dólmen que todavía existia en Jambes, cerca de Namur, fue destruido hace cuarenta años.»

Compte Rendu du Congrès d'Archeologie prehistorique de 1872, pág. 406.

Tambien M. Schuermans se ha ocupado de este monumento.

propia, sin que por esto abandonaran las distinciones que los separaban de los celtas más progresivos y de los romanos, que se les ofrecian completamente civilizados.

Fijándose en los dólmenes de la region francesa, niega por supuesto que puedan referirse á los celtas propiamente dichos, ó á los belgas; y áun cuando le asaltan profundas dudas, concluye por sospechar que sus constructores descienden de los trogloditas del Mediodía de Francia, pues entre éstos y aquéllos descúbrense no sólo puntos de contacto, sino hasta ciertas coincidencias. Por otra parte, si la analogía de formas entre los monumentos del Oeste de Francia y los de la Escandinavia, no es puramente accidental, derecho hay para sospechar que los cimbros,—cuya alianza con algunos pueblos de la Galia es conocida,—pertenecieron á esa raza incógnita que poblaba la Aquitania, y que los invasores céltico-belgas dividieron en dos mitades, en cuyo caso la alianza de los cimbros con los belgas en tiempo de Mario, testificaria que esta separacion se realizó en una época poco anterior, puesto que los dos pueblos habian podido conservar ciertos lazos y relaciones de amistad.

Tras muy eruditas consideraciones, Fergusson termina aseverando por los dólmenes más antiguos de Francia, que son los de Bretaña, debieron ser erigidos inmediatamente ántes de la ocupacion romana, durante ella, ó bien despues de la retirada de los romanos, pero ántes de la introduccion del cristianismo. De estas tres hipótesis, la segunda le parece la más verosímil, aunque tambien calcula que un buen número de esos monumentos han de ser algun dia reconocidos como posteriores á la cristianizacion de los indígenas.

Preparado con estos antecedentes, pasa Fergusson al estudio de los monumentos megalíticos de la Península ibérica, reconociendo que éstos se hallan situados únicamente en el litoral occidental y sobre la costa meridional del golfo de Gascuña; no encontrándose ni en el centro del territorio ni en las regiones propiamente del Este. Fijándose en este hecho, entiende que acredita una de las principales teorías emitidas á propósito de las emigraciones de los constructores de los dólmenes.

Segun M. Bertrand, las llamadas razas de los dólmenes, despues de recorrer las costas del Báltico, dejando en ellas marcadas sus huellas, emigraron hácia las islas británicas, donde residieron por tiempo, pasando luégo á Francia, á España, y desde aquí al Africa, donde desaparecen.

Otra hipótesis sostiene la existencia de una raza indígena, empujada por la llegada de una civilizacion moderna, primero hácia las montañas y luégo en el Océano. Fergusson combate la primera y acepta la segunda, pues le parece demostrado que las inmigraciones en Europa han seguido el curso del sol, lo cual se opone á la idea de una emigracion desde la Gran Bretaña hácia las áridas costas de las Astúrias ó de Portugal.

En su sentir, la hipótesis más adecuada á los conocimientos alcanzados, es aquella que admite una raza, dueña del culto de los antepasados, como poblando la region ibérica en los tiempos prehistóricos: estos indígenas ocupaban las llanuras de Castilla y las fértiles regiones de Valencia y Andalucía, juntamente con las altas montañas de Galicia y de Astúrias. Llámeseles ibéricos, celtíberos, ó para usar una palabra más general, turanios, es lo cierto que pertenecian á una raza que rendia tributo á los muertos, si bien no habian aprendido en los tiempos prehistóricos á servirse de la piedra para señalar sus enterramientos.

Fueron los cartagineses, hasta donde nos es dado alcanzar, los primeros que vinieron á turbar la paz que disfrutaban los iberos, ocupando las costas de Múrcia y de Valencia, y con arreglo á sus hábitos, intentaron reducir á la esclavitud á los indígenas, quienes probablemente huyeron hácia el interior, sin que conste que los de Cartago fundaran colonias ni en el centro del país, ni en las costas occidentales ó septentrionales. En cuanto á los romanos, se propusieron anexionarse todo el territorio, y empujaron sin duda hácia el Portugal, las Astúrias y las montañas del Norte á cuantos resistieron su dominacion, siendo probable que muchos buscaran un refugio allende el mar, aunque sin duda alguna la intolerancia de los primeros misioneros cristianos fué la que ocasionó la principal emigracion.

Llano encuentra Fergusson el camino para sostener tan gratuita hipótesis, pareciéndole que coincide perfectamente con los hechos reales que se conocen, y que explica la falta de dólmenes en el centro de España; pues si aquélla es exacta, las emigraciones mencionadas debieron verificarse en el periodo *predolménico*, y así como vemos á los Bryts adoptar el uso de la piedra despues de haber sido arrojados de las fértiles llanuras del Este á las soledades del Cumberland y de Gales, del mismo modo los habitantes de la Península no erigieron los monumentos megalíticos hasta despues de haber sido lanzados hácia el Portugal y las Astúrias.

Satisfecho Fergusson de esta explicacion, asáltale el reparo que le ofrecen los dólmenes de Andalucía; pero la difi-

cultad no se le presenta grave, pues éstos pertenecen á un ramal desprendido del grupo africano, y corresponden al mismo período que éste. Todo le parece propicio á esta doctrina: la tradicion irlandesa de una inmigracion ibérica; la existencia de los anatemas lanzados por los Concilios de Toledo en 681 y 692 contra los *veneratores lapidum;* la existencia tambien de dólmenes en Cangas de Onís y Arrechinaga convertidos en iglesias,—prueba de que la costumbre de construirlos persistia en Astúrias mucho tiempo despues de la introduccion del cristianismo,—son hechos que le afirman en sus juicios, insistiendo en que la principal emigracion de los constructores de los dólmenes se debe á la intolerancia religiosa.

Respecto á los dólmenes norte-africanos, Fergusson considera que la mayor parte de ellos son posteriores á la Era cristiana, y que penetran grandemente en el período islamita, que no pudo poner término á esta costumbre sino con grandes dificultades, llegando á decir que no le sorprenderá el que se descubra que algunos de ellos fueron contemporáneos de las cruzadas. Al discutir las hipótesis relativas á la clase de gentes que los construyó, sus ideas son por demás peregrinas: Fergusson asienta que no fueron los nasamones de Herodoto ni los fenicios quienes hubieron de labrarlos, sino los aquitanios, que, hostigados por los celtas, atravesaron el Mediterráneo desembarcando en Africa, repitiéndose estas emigraciones desde los tiempos de la invasion céltica hasta el medioevo.

Despues de todo, entiende que sin el conocimiento más profundo de la etnografía del Norte africano no se puede llegar á una conclusion definitiva, descartando, por supuesto, de esta clasificacion los monumentos de la Cerdeña, de las islas Baleares y de Malta, que incluye en un género aparte y especial.

Aplazando nuestras observaciones para más adelante, seguiremos al eminente arqueólogo en el estudio que hace de los dólmenes asiáticos, donde ve confirmadas sus extrañas ideas. Tanto en Palestina como en la península del Sinaï y en Arabia, se señalan construcciones megalíticas, y caminando hácia el Oeste, tambien se descubren en las esteparias del Turkestan y en el Cabul; pero donde abundan casi tanto como en Europa, es en la India. Fíjase el autor en la consideracion de que habiendo alcanzado los indios una encumbrada cultura 2000 años ántes de la Era moderna, poseyendo metrópolis adornadas con suntuosos edificios, por lo ménos desde una época anterior al advenimiento de Budha (623-543 ántes de J. C.), no hubieron de conocer el uso de la piedra en arquitectura sino durante la tercera centuria ántes de nuestra Era, ó lo que es lo mismo, en el momento de comunicarse con los griegos de la Bactriana.

Ante fenómeno tan significativo, no debe sorprender que los rudos habitantes de la Europa se contentaran para sus fábricas, con una materia tan simple como es la tierra, y con las formas á que se prestaba, hasta tanto que aleccionados por los romanos, aprendieron á emplear materiales más consistentes y duraderos. Esto no arguye que nuestros antepasados se creyeran obligados á adoptar el género de arquitectura en auge entre los romanos. Los indostánicos no los tomaron ciertamente por modelos, pues en sus primeras tentativas de arquitectura megalítica se limitaron á copiar exactamente las estructuras labradas con madera; y cuando llegaron á formas más apropiadas, no se guiaron por griegos ni romanos, sino por lo que les dictaba su propia imaginacion.

Buscando argumentos congruentes que fortalezcan su sistema, cita Fergusson á los Khassyas, que á pesar de su contacto, por siglos, con razas más civilizadas, como los indios bengaleses, y despues los mahometanos de Sylhet, persisten en construir monumentos megalíticos; siendo de notar que ese pueblo tan experto en el arte de trabajar y de forjar el hierro, y viviendo cerca de naciones que cubren sus templos con profusion de esculturas, no hayan hecho la menor tentativa para dar la menor forma de pulimento á las piedras con que forman sus monumentos. Recorriendo la série de éstos en la India, comparándolos con los elevados por los budhistas en los primeros siglos de nuestra Era, deduce que los monumentos megalíticos más groseros, son sencillamente imitacion de monumentos construidos con piedras labradas por el arte.

Extrañas, repetimos, son por demás algunas de las aserciones de Fergusson; pero donde extrema la paradoja es en el capítulo destinado á comparar los dólmenes del Oriente con los del Occidente. Para él todos obedecen á un tipo único, y la costumbre de erigirlos procede de la India. ¿Pero cómo y cuándo los pueblos del Oeste europeo aprendieron de los indios el uso de las formas arquitectónicas megalíticas? No responde Fergusson categóricamente á esta pregunta; pero asienta que el hecho debe referirse á la propagacion del budhismo, cuyos misioneros se esparcieron hasta por Europa: segun los edictos del gran Azoka, este monarca, fanático propagador de la religion de Budha, sostenia, 257 años ántes de Jesucristo, relaciones estrechas de amistad con los reyes Ptolemeo, Antigono, Antioco y Magas: esto es, que los misioneros budhistas llegaban hasta la Cyrenáica, no léjos, en verdad, de la region que

ocupan ahora los dólmenes argelinos. No quiere decir con esto Fergusson que las naciones occidentales aprendieran de las de Oriente á emplear la piedra como ornamento ó consolidacion de sus sepulturas, sino que de ellas tomaron el uso de las piedras horadadas y el de los dólmenes exteriores, colocados en la cima de los túmulos, y rodeados de círculos de piedras; formas que le parece caracterizan las últimas fases de la arquitectura megalítica, que podrian no haber sido introducidas sino en una época posterior á Constantino.

En resúmen, Fergusson sostiene que las razas salvajes de Europa que conservaban la religion de los muertos, tomaron de los romanos primero, ó si se quiere, de los fenicios y griegos, la idea de emplear la piedra para consolidar y adornar las sepulturas.

Que los grandes túmulos ó cámaras sepulcrales de Francia é Irlanda, deben corresponder á la época anterior á la ocupacion romana de los territorios del Oeste de Europa, sin que ningun monumento en piedra de esos países, pueda aspirar á una antigüedad superior de dos siglos á la Era cristiana.

Que algunos de la Grecia, como los de Mycenas y de Saturnia, son quizá más antiguos, pero no hay todavía medio de comprobarlo.

Que desde la época que inmediatamente precedió á la Era cristiana, hasta el momento en que dichos países fueron completamente cristianizados, el uso de los dólmenes se perpetuó en todas aquellas partes que dominó la raza acostumbrada á erigirlos, que era una raza con una porcion de sangre turánica en sus venas.

Que esta persistencia debió extenderse en algunas comarcas en Inglaterra y en Francia, hasta el siglo VI ó IX; en la Escandinavia hasta el XI ó el XII, y probablemente hasta la misma fecha en algunos distritos poco accesibles y como olvidados de las dos primeras nacionalidades.

Que estas afirmaciones no se refieren á los túmulos construidos con tierra, sobre cuya edad nada se sabe, faltando términos de comparacion.

Que los monumentos megalíticos, en general, denotan recuerdos mortuorios, sepulturas y cenotafios, y tambien si se trata de monolitos aislados, piedras votivas, consagradas á alguna divinidad gentílica.

II.

Necesitaríamos emplear un espacio de que no disfrutamos, para refutar algunas de las más capitales afirmaciones del reputado autor cuyas doctrinas acabamos de exponer tan someramente; pero aunque semejante empresa no se encuentra á nuestros alcances, en este sitio, parécenos indispensable que digamos lo necesario para amenguar el valor de las hipótesis con que brinda al estudio de una materia harto interesante desde el punto de vista de la etnología.

En general tiene razon Fergusson, respecto al destino de los monumentos megalíticos. Como él pensamos, que los produjo la idea de rendir tributo á la memoria de los difuntos, bajo una ú otra forma. Tambien calculamos que con el tiempo, la sepultura, el hito, el dólmen, la piedra cubierta que marcaba el enterramiento, hubieron de transformarse en objeto de un culto supersticioso. Esto se halla demostrado, no sólo por los testimonios de la historia eclesiástica española, sino por la de otras naciones; no fueron únicamente los Concilios toledanos los que combatieron á los *veneratores lapidum;* tambien en Suiza se lanzaron anatemas contra análogos errores; empero, esto no indica que esas piedras veneradas se erigieran en una fecha contemporánea del fallo condenatorio; al contrario, lo que parece más verosímil y acomodado á las enseñanzas de la historia es que, perdido el sentido primitivo del monumento, se habia transformado, del mismo modo que cambió de nuevo al disponer la Iglesia que las piedras sirvieran de soporte al símbolo del cristianismo; pues no consiguiendo extirpar la costumbre de adorarlas, se procuró con sagacidad convertir en práctica piadosa lo que era una reminiscencia de la idolatría. Así vemos tambien labrarse cruces sobre los menhires de Bretaña, y edificarse al lado de las piedras misteriosas, ó sobre ellas, ermitas y templos, como sucede, por ejemplo, con los dólmenes de Cangas de Onís, Arrechinaga y Abra (provincia de Santander).

Hoy mismo existen reminiscencias de las antiguas supersticiones respecto á las piedras, y en países civilizados y católicos. Sin ir más léjos, costumbre es en Andalucía de erigir con ellas informes túmulos para señalar en los campos el sitio donde sucumbió algun individuo de muerte airada, para lo cual se fija en el paraje una rústica cruz de ma-

dera; y todo transeunte, al pasar, concurre á la obra añadiendo su piedra á las ya reunidas en torno del símbolo religioso. No hay comarca en Andalucía ó Extremadura donde no exista roca, fuente ó encrucijada, con su correspondiente leyenda ó superstición, que ahora suele tomar, por lo comun, la forma de una tradicional leyenda que fija allí la existencia de un tesoro, regularmente del tiempo de los moros, ó quizá anterior á su entrada en la Península. Añádase á esto que la piedad favorece estas ideas, aceptando que muchas de las imágenes de la Vírgen que en Andalucía ó Extremadura se veneran, proceden de descubrimientos hechos en peñas, cavidades y hendiduras, donde aquellas yacían ocultas, mediante causas que siempre procura descifrar la leyenda.

No implican, pues, los decretos toledanos que cita Fergusson, el que durante el siglo VII se construyeran dólmenes por los habitantes del Oeste ibérico, ni los hechos referentes á la transformacion de ciertos dólmenes—los de Cangas de Onís y Arrechinaga—en templos cristianos, prueban tampoco su teoría; lo que únicamente testifican es la transformacion que la primitiva creencia experimenta. No es singular el que sobre las ruinas de un templo pagano se haya asentado una iglesia cristiana, y que ésta se convierta en mezquita, segun ha sucedido con alguna de Córdoba; tambien muchas basílicas romanas fueron adaptadas al culto cristiano en los primeros siglos de la Era moderna, sin que el suceso presuponga que para evitar la ereccion de las primeras se apelaba al recurso de atribuirlas á una religion que no era ciertamente la del paganismo.

Tan deleznable es la doctrina de Fergusson en este punto, como cuando sospecha que la intolerancia de los primeros misioneros cristianos originó la mayor emigracion de los indígenas asturianos-lusitanos á las playas irlandesas. No sabemos por qué no habria de haber sucedido lo propio en Andalucía con respecto á Marruecos; pero lo cierto es que no existe el menor testimonio para demostrar que en los primeros siglos de la propaganda evangélica, ésta apelaba á la fuerza para imponerse. Muy al contrario, la Iglesia transige con las prácticas y ritos pagánicos, procurando suavemente transformarlos y acomodando aquéllos á menudo al espíritu del nuevo culto y de la nueva sociedad. Esto es lo que en todas partes se descubre; y concretándonos á la Península, sabidos son los cánones del Concilio iliberitano (324), que muestran el temperamento de relativa tolerancia que entónces dominaba en el cristianismo ibérico. Ningun testimonio se conoce de que los primeros introductores del Evangelio en la Península apelaran á medios violentos para destruir el politeismo romano y los restos de las creencias que de tiempos más remotos debian persistir en determinadas regiones. Antes bien, durante largo período coexistieron ambos cultos, el pagánico, en general, y el evangélico; y en pleno siglo IV, se disponia por la Iglesia nacional que á los flamines que despues de haber sido bautizados y regenerados, sacrificaban á los ídolos, no se les administrara la Comunion ni en el trance de la muerte; pero si se habian limitado á hacerles algun donativo, se les admitiera al final de su vida, á la Comunion, hecha la penitencia legítima (1).

Asimismo se resolvia que los flamines, si eran catecúmenos y se abstenian de sacrificar, fueran admitidos al bautismo despues de transcurridos tres años; á los cristianos que casaban sus hijas con sacerdotes idólatras, se les intervenia la Comunion, y tambien se hacía lo propio, durante cinco años, á los dueños que, cuando recibian las cuentas de sus colonos, les abonaban lo que éstos decian haber ofrecido á los ídolos, ó lo que es lo mismo, para el sostenimiento del culto pagano. No es ménos significativa aquella otra cláusula que amonesta á los fieles para que, en cuanto esté de su parte, prohiban que haya ídolos en sus casas, si bien no se les censura porque los toleren, si temen la rebelion de los siervos, y con tal que ellos se conserven puros.

Pero donde se descubre la transicion que lentamente se opera entre ambas religiones, es en el cánon que ordena sean recibidos á comulgar, despues de dos años, los sacerdotes gentiles que sólo llevan las coronas, pero que no sacrifican ni contribuyen con su dinero á los ídolos; lo cual nos revela cómo se relajaba la disciplina litúrgica entre los paganos, mientras otra disposicion, prohibiendo á los cristianos subir al Capitolio á sacrificar y á ver los sacrificios, nos indica que en aquel período histórico no estaban tan apartadas en las costumbres las encontradas creencias, que fuera posible evitar la mezcla de lo propio de la una con lo privativo de la otra.

Más probable sería que las luchas religiosas suscitadas dentro de la monarquía visigoda con motivo de la introduccion de las doctrinas arrianas, obligaran á algunas individualidades á emigrar, ó á ausentarse temporalmente, como hicieron algunos prelados, y no en verdad para trasladarse al Norte, sino al Oriente; pero no se sabe que la

(1) Concilio de Elvira.

intolerancia se tradujera en persecucion de las muchedumbres, única que podria explicar la conjetura arbitraria del anticuario que nos ocupa (1).

La verdad es que su sistema entero descansa sobre cimientos harto deleznables. M. Rousselet ha demostrado, valiéndose de la autoridad de Sir J. Lubbock, que la colina artificial de Sillury, alta de 170 piés, que forma parte del sistema de Arebury, léjos de haber sido levantada despues de construida bajo de ella una calzada romana, debió serlo, y lo fué ántes; pues contra lo dicho por Fergusson, los restos del camino descubren que éste la rodeó, en vez de penetrar en sus cimientos. No pertenece, pues, el monumento de Arebury al siglo IV ó VI de la Era moderna; y por consiguiente, como su cómputo cronológico, lo mismo respecto del Norte que del Mediodía, descansaba sobre esa hipótesis falsa, viene por tierra irremediablemente. No son los monumentos megalíticos de Inglaterra y Francia posteriores á la conquista romana. Ni el que se hayan encontrado en alguno fragmentos de barro romanos y áun monedas, justifica las ideas de Fergusson, que bien pudo suceder que, siendo la costumbre de erigir los dólmenes y túmulos antiquísima, fuera conservada en parte en algunas localidades cuando ya la invasion romana las habia penetrado.

Dicen los partidarios de Fergusson, que no habiendo citado los historiadores romanos primitivos semejantes construcciones cuando se ocupaban de los territorios mencionados, está demostrado que no existian. El argumento es contraproducente, y de aplicarse á su doctrina en general, la aniquila. Esos mismos historiadores no dijeron que los conquistados imitaran en sus obras funerarias las construcciones arquitectónicas de Grecia ó Roma, que es lo que en definitiva asienta Fergusson; tampoco los cronistas de épocas posteriores nos legaron la menor noticia sobre este punto, de donde se debe concluir, siguiendo el método de Fergusson, que semejantes monumentos no existian entónces, ni han existido nunca, hasta que por arte de encantamiento surgieron de la tierra en nuestros dias, que es cuando el anticuario los ha señalado y estudiado.

Quien posea una regular competencia en estas materias, no ha de pretender que todos los monumentos megalíticos sean prehistóricos. Sobre que la prehistoria es relativa á cada region, ó lo que es lo mismo, que todos sus hechos no son isócronos, alcánzase, sin premia, que en esas fábricas las hay de épocas diferentes, y que muchas de ellas deben figurar, no ya en el círculo de la prohistoria, sino áun dentro de los límites de la historia conocida. El error está en establecer un criterio absoluto para todas y una sola clasificacion cronológica. Ni se concibe que persona tan docta como Fergusson haya podido desconocer que, segun los textos más remotos, la costumbre de erigir monumentos megalíticos era en los orientales antiquísima. Tanto en el Exodo como en el Deuteronomio, se ordena la construccion de altares con piedras rudas, sin el menor pulimento ni arreglo; pero aunque este testimonio no existiera, si se recogen las tradiciones más arcáicas de los pueblos orientales, aquellas que se confunden con las formas poéticas y mitológicas, no hemos de extrañar la significacion de las piedras cuando se la aplica á simbolizar determinados hechos y sentimientos.

En las más antiguas creaciones literarias del sanscrito, encuéntranse textos que á los túmulos y monumentos megalíticos se refieren, descubriéndonos, en parte, la série de ideas que con este linaje de fábricas se relaciona. Pero la simple razon dice que en los primeros tiempos de la vida civil, los hombres, ignorantes de las prácticas pulidas de una civilizacion más avanzada, sin el conocimiento de los metales ni el desarrollo de las facultades estéticas, debian limitarse á hacinar sobre los sepulcros de sus más calificados muertos, algunos cantos ó lajas que les indicaran el punto donde sus cenizas ó sus restos se conservaban.

Tambien el sitio donde ocurrieron acontecimientos notables en la vida de la tribu ó del pueblo, deberia ser marcado con algun monolito; ni esto pugna á la razon, cuando hasta nuestros dias se ha perpetuado la costumbre de elevar hitos ó mojones en las divisorias de términos municipales y nacionales, como tambien se elevan, con menores dimensiones, en los límites de las heredades particulares (2).

(1) Nuestra buena fé nos obliga, no obstante, á recordar que imperando Wamba fueron perseguidos los judíos, ordenándose su expulsion (672). Pero estos desgraciados no parece que se embarcaron para Inglaterra, sino que por tierra se trasladaron á las provincias meridionales del otro lado de los Pirineos.

Véase DEPPING, *Les Juifs dans le moyen âge*, 1834.

Por lo demás, no fueron los Concilios toledanos los únicos que combatieron las supersticiones referentes á las piedras. Los Concilios de Arlés (472), de Tours (567) y de Nantes (678), entre otros, lanzaron los mismos anatemas contra los adoradores de piedras, fuentes, árboles, etc.

En cambio, Luis le *Debonnaire* prohibió la violacion de las sepulturas pagánicas contenidas en los dólmenes y túmulos.

(2) Como ejemplo muy curioso recordaremos el que cita M. de Cessac en su *Coup d'oeil sur l'homme préhistorique dans la Creuse* (Materiaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme: tome 3, 2ª serie, 1872), cuando habla de un acta de *Agrimensores*, del siglo IV—presentada á la Academia

En torno de los monumentos megalíticos de todo género, agrúpanse capas de ideas superpuestas, que responden á muy distintas generaciones; así vemos que con la forma piramidal que la arquitectura, ya prócer, atribuye á los sepulcros, va unida la idea de la hoguera que sirvió para la incineracion, y que esta costumbre, que en la India produce el túmulo de piedra y tierra, y en el Egipto los colosales mausoleos de los Faraones, llega á Roma y nos deja su recuerdo en las pirámides mortuorias á Cayus Cestius dedicadas.

Tambien los obeliscos tienen un profundo sentido filosófico, como que se refieren á ideas genésicas, tomadas y reverenciadas en su sentido material y directo, que no por herir ahora más nuestro pudor, con sus formas deshonestas, entrañan menor importancia ante el criterio del arqueólogo ilustrado. El hombre primitivo, al exteriorizar ciertas emociones de su personalidad, procuraba darles bulto y consistencia, queriendo como atar á un objeto permanente la fugacidad del hecho percibido y de la sensacion experimentada.

. Pensar, como quiere Fergusson, que tanto los indios como los occidentales, empezaron á labrar dólmenes cuando fueron aleccionados por las fábricas más perfectas de griegos y romanos, es pensar lo que no tiene en la observacion y en la experiencia el menor fundamento. Y ha de notarse que Fergusson separa la cuestion de los túmulos de la de los dólmenes, como si esto fuera posible. Pero aceptando hipotéticamente su distincion, tambien la enseñanza que arrojan muchos de los primeros redunda en su daño, puesto que la exploracion ha descubierto en su recinto, no ya instrumentos de industria primitiva, sino objetos en cobre, bronce, hierro y metales preciosos, demostrando, no la precedencia en que están respecto de los dólmenes, como inclina á presumir Fergusson, sino que hubo localidades donde su uso se perpetuó hasta tiempos históricos, relativamente modernos. Concretándonos á la Península, el estudio comparativo de los dólmenes y de los túmulos, destruye todas las suposiciones cronológicas de Fergusson; puesto que, mientras de los primeros se ha extraido á lo más algun fragmento cobrizo, y sabido es que la industria del cobre entre nosotros se remonta á épocas realmente prehistóricas, en los segundos se han encontrado con frecuencia testimonios de una muy avanzada civilizacion.

---

de Inscripciones y Bellas Letras de París,— que describe la construccion de un túmulo con el fin de marcar el límite de un territorio, con la circunstancia de que los constructores declaran haber reunido en él fragmentos de cerámica, cenizas, carbon y otros restos del sacrificio con que se habia señalado la ceremonia.

No todos los túmulos son sepulturas. Tampoco todos los menhires son monumentos funerarios. M. R. Galles, apoyándose en la autoridad de Mr. Letourneaux, dice que entre los Kabylas argelinos se acostumbraba, desde muy antiguo, á consagrar las resoluciones importantes de los clanes confederados, de este modo:

Cuando se reunian, cada tribu, con derecho á voto, erigia una piedra, y el conjunto de éstas formaba un círculo en derredor del punto donde se habia tenido la junta. En caso de que una tribu faltase á sus compromisos, el hito suyo era echado por tierra, cuya costumbre se ha trasmitido de generacion en generacion hasta el siglo último; pues segun la narracion de Si-Mula-Atït-Amer, marabuto de los Beni-Raten, hace 130 años se repitió la ceremonia con ocasion de acordar, contra lo dispuesto en el Korán, que las mujeres no tendrian derecho á las herencias.

Véase MATERIAUX, etc., volúmen de 1869.

Respecto de la aplicacion de los túmulos á la delimitacion de las propiedades, podríamos citar muchos documentos; hemos de contentarnos con reproducir los que ha dado á conocer el Sr. Brunet de Presle, en la *Revue d'Anthropologie*, 16me vol. Paris, 1867. Están tomados del repertorio intitulado *De agrorum conditionibus limitum*, edicion de Turnebe de 1554.

Siculus Flaccus, en su tratado *De conditionibus agrorum*, recuerda en estos términos las ceremonias y los sacrificios que los antiguos realizaban cuando ponian un límite, *terminus*, sobre todo tratándose de varios propietarios, en un *trifinium*: «Cum enim terminos disponerent, ipsos quidem lapides in solidam terram conlocabant, proxime ea loca quibus fossis factis definituri eos erant, unguento velaminibusque et coronis eos coronabant: in fossis autem quibus posituri eos erant, sacrificio facto, hostiaque inmaculata cæsa, facibus ardentibus, in fossa cooperti sanguinem instillabant, eoque thura et fruges jactabant; favos quoque et vinum, aliaque quibus consuetudo est terminis sacrum fieri, in fossa adjiciebant, consumptisque omnibus dapibus igne super calentes reliquias lapides conlocabant, atque ita diligenti cura confirmabant: adjectis etiam quibusdam saxorum fragminibus circumcalcabant quo firmius starent.»

Algunas de estas ceremonias cayeron en desuso, y los sacrificios terminaron con el politeismo; pero el uso se conserva de enterrar bajo el monolito ó mojon, cenizas, carbones, cerámica y otras materias incorruptibles, que servian de prueba para distinguir las señales terminales de otras piedras.

Este uso persiste en Francia hoy mismo, al decir de Brunet de Presle, cuyo uso de pruebas ó *testigos* se halla indicado en Siculus Flaccus.

«Quibusdam placet et videtur, uti sub omnibus signum inveniri oporteat, quod ipsum voluntarium, non necessarium est. Si enim essent certæ leges aut consuetudines, aut observationes, semper simile signum sub omnibus inveniretur. Nunc quoniam voluntarium est, aliquibus terminis nihil subditum est; aliquibus vero aut cineres, aut carbones, aut testas, aut vitrea fructa, aut ossa subcensa, aut calcem, aut gypsum invenimus. Quæ res tamen, ut supra discimus, voluntaria est.»

Hygenus ó Hyginus y los otros autores anónimos reunidos en el mismo repertorio con el título *De limitibus constituendis*, que tienen figuras en el manuscrito, exponen con detalles minuciosos los diversos modos de establecer los límites segun la naturaleza de los terrenos y los recursos del país, esto es, con piedras talladas esculturales ó inscritas, con piedras bastas acompañadas de diversos signos, con pilotes untados de pez, con árboles particulares, y por último, con montículos de tierra. A éstos se refiere el siguiente pasaje:

Faustus et Valerius V. V. P. P. auctores, «Per Gallias et per Africam, dum per Africam assignaremus circa Carthaginem in aliquibus locis terminos rariores constituimus ut inter se habeant pedes IICCCC. In similibus vero, ubi rariores terminos constituimus, monticellos plantavimus de terra, quos botontinos appellavimus. Et intra ipsos carbone et cinere et testa fusa cooperimus, Trifinium quam maxime quando constituimus cum signis, id est cineribus aut carbonibus et calce ibidem construximus, et super toxam monticellum constituimus. In Carthagine et in Provincia SS. quam maxime olivastellum et cotoneum, et sambucum in finem constituimus et circa sambucum monticellos constituimus sicut superius scripsimus, cum cignis et cegillis quam maxime.»

Sigue una línea de árboles y un montículo figurado. Ignórase en qué época esos dos personajes fueron encargados de semejante tarea.

Y es por extremo óportuno el notar aquí la coincidencia de que el docto Isidoro de Sevilla, al ocuparse de las fábricas sepulcrales, procuraba fijar el concepto del *túmulo*, diciendo que era el que cubria cenizas, mientras el monumento era el sepulcro con muros de circunferencia, reparos ó algo semejante (1).

III.

Hemos visto que Fergusson, para justificar sus conjeturas, afirma, por lo que á nosotros atañe, que con efecto existia en la Península ibérica una raza que rendia culto á la memoria de los muertos; pero tan atrasada, que ni áun conocia la arquitectura megalítica. Estos indígenas fueron molestados, ántes que por algun otro pueblo, por los cartagineses, que trataron de esclavizarlos, comenzando la persecucion por las playas del Este—con lo cual obligaron á los primeros á huir al interior. Vienen luégo los romanos, y la persecucion se gradúa; y entónces los indígenas se refugian en los distritos de Portugal y de Astúrias, comenzando á construir dólmenes y otros monumentos semejantes, con la mira de parodiar las fábricas romanas.

Todo esto es pura fantasía: ántes que los cartagineses, tuvieron establecimientos en las costas españolas, orientales ú occidentales, griegos y fenicios, lo cual dice que los rústicos iberos tuvieron de quien tomar ejemplo ántes que se decidieran á imitar á los romanos; y en cuanto á los hijos de Cartago, la historia enseña todo lo contrario de lo que Fergusson sostiene. Ni aportaron sólo á las costas de Valencia y Múrcia, pues no hay modo de negar que se extendieron por las occidentales, ni es cierto que pretendieran esclavizar á los indígenas, cuando les guiaba ménos el afan de conquista que el anhelo de extender sus relaciones comerciales; y que los indígenas no huian ante su tiranía, demuéstralo, entre otros hechos, el número considerable de ellos que figuraban en sus ejércitos como mercenarios. Inexplicable es por demás que Fergusson sostenga la paradoja de que los iberos costaneros huian hácia el centro ó hácia el occidente luso-asturiano, ante las invasiones púnica y romana, con excepcion sólo de los que ocupaban las comarcas andaluzas; pues éstos, ménos amedrentados, continuaban en sus hogares. ¿Y qué diremos de la peregrina idea de hacer que los aquitanios se embarquen, y desde Francia vayan á inmigrar en Africa, introduciendo allí la arquitectura megalítica, que luégo copian de ellos los andaluces?

De seguro Fergusson no ha recordado que los aquitanios procedian del tronco ibero que, como dice Ammiano Marcelino, citando á Tionágenes, fueron introducidos en las Galias, por la vía de la Península, bajo la direccion de Hércules Malekarth, realizándose esta traslacion, como ha demostrado Dom Martin, por la vía de tierra. Si á esto se agrega que los monumentos megalíticos de Andalucía se dan la mano estrechamente con los de Portugal, Astúrias y Galicia, por la Extremadura, ha de parecer más sencillo y más verosímil que la raza ibera—y la llamamos así sin prejuzgar cuestion ninguna étnica—trajo ó recibió del Oriente en muy primitivas edades el uso de este linaje de construcciones, no siendo preciso que los aquitanios pasaran al Africa para que desde allí influyeran en los andaluces hasta hacerlos entregarse á tan soñadas imitaciones.

Cuando son evidentes las relaciones que unian á fenicios, cananeos é israelitas, y consta el uso que de la piedra ruda hacian todos ellos, y cuando, por último, se sabe que los colonos tirios avanzaban por el Mediterráneo desde el siglo XII ántes de la Era cristiana, ó quizá desde ántes, estableciéndose con grandísimas ventajas en todas las costas ibéricas, pero especialmente en las del Sudoeste, desde donde proseguian sus excursiones, en algun caso prolongadas hasta la misma Escandinavia (2), parece más llano sospechar que la idea gérmen de los monumentos megalíticos del Norte de Africa, como la del litoral andaluz, fué inspirada en el contacto con aquellas gentes, con los indígenas,

(1) «Inter sepulchrum, tumulum, monumentum et bustum hoc interest: quod sepulchrum est locus in quo corpora sepeliuntur, et á sepeliendo dicitur: tumulus, qui cineris tegit: monumentum, quo sepulchrum circundatur, dictum á munitionibus: bustum in quo ossa sunt, quasi benè ustum.» *Diffentiis*, lib. II, núm. 1216.

(2) Véanse MOVERS, Die Phænizer in Gades und Turdetanun, en el *Zeitschr für Philosophie und Kath. Theologie*, 1843.

Demás de este libro clásico, es necesario consultar el muy notable de nuestro amigo C. T. WIBERG, *Der Einfluss der Klassichen Völker anf den Norden durch den Haudelsversechr:* ans deu Schevadisehen von S. Mestorf Hamburg. Otto Meinner, 1867, y tambien CONTE GIANCARLO CONESTABILE, *Fenici et Etruschi.—Loro raporti con el settentrione di Europa.* Torino, 1874.

si no es que los terrícolas practicaban de antemano este género de arquitectura, como no es violento suponer (1).

Tanto pecan los que atribuyen una antigüedad descomedida al conjunto de esas fábricas, como los que abrigan la pretension de hacerlas pasar como modernísimas: la gente ibérica debia poseer ántes, mucho ántes de la invasion romana, el necesario grado de cultura para no hallarse tan atrasados, en general, como Fergusson presupone, y de algo debia haberlos servido sus relaciones con los pueblos orientales que caminaban á la cabeza del movimiento civilizador de aquellos tiempos. Si de los griegos de la Bactriana copiaron los indios el uso arquitectónico de la piedra, sólo tres siglos ántes de la Era cristiana, tambien los griegos irradiaban desde el emporio masilista (Marsella) hasta el Menake, en Andalucía, desde 600 ó por lo ménos 550 años ántes de Cristo; y bien podian los andaluces darse á contrahacer sus monumentos, sin esperar á que los misioneros budhistas llegaran á la Cyrenáica, tres siglos despues, y que á su influencia se debiera la copia enorme de monumentos megalíticos que cubre la Argelia, desde cuyo territorio la nueva moda trasmigraria á las márgenes europeas del Estrecho.

IV.

La verdad es, como ha indicado Mad. Clemencia Royer, que la cuestion de los dólmenes es una de las más complicadas de la arqueología, pues se relaciona con problemas de antropología prehistórica, grandemente oscuros y fundamentales. Varios son los sistemas que pretenden explicar su orígen; pero si bien se mira, quedan reducidos á dos; de los cuales, uno considera los monumentos megalíticos como producto de un solo pueblo que desde el Báltico desciende hasta el Egipto, siguiendo las costas oceánicas de la Europa hasta el Estrecho de Gibraltar, y desde aquí la septentrional del Africa mediterránea.

Segun M. Bonstetten, inventor de esta doctrina, los constructores de los dólmenes procedian de la costa de Malabar, desde cuyo punto se trasladan á la Crimea. Una vez aquí, divídense en dos grandes grupos: uno encamínase á la Grecia, á la Siria y quizá á la Italia y á la Córcega; el otro se dirige hácia el Norte, deja sus huellas en la Silesia, y sube hasta el Báltico. Desde sus márgenes emprende una nueva peregrinacion, y aunque algunas bandas aisladas parecen haber penetrado en el Sur de Bélgica y hasta en el Luxemburgo, su primera etapa son las comarcas de la Normandía y de Bretaña.

Invaden las hordas la Inglaterra, las islas de Guernesey y de Jersey, el país de Gales y la Irlanda: el grueso de los emigrantes no abandona el continente, ántes bien, penetra en las Galias, y desde la cuenca del Gironda se encamina oblícuamente hácia el golfo de Leon, por la Dordogne. Al hallarse con los Pirineos, siguen sus límites meridionales; invaden el Portugal, y acercándose al Sur, atraviesan oblícuamente la España por las provincias de Córdoba, Granada y Málaga, desde donde pasan al Africa y llegan hasta la Cyrenáica, en las fronteras del Egipto.

Calcúlase que la invasion empezó sobre 1500 ántes de Jesucristo, y se añade que esos asiáticos, que desde el Norte de Europa viajan siempre al Sur hasta atravesar el Estrecho gaditano, debieron ser los antepasados de aquel pueblo blanco, rubio y pintado que atacó las fronteras occidentales del Egipto sobre un siglo despues de aquella primera fecha; pueblo que un documento egipcio, descifrado por el eminente egiptólogo de Rougé, llama *Tamhu*, esto es, septentrional.

A muy diversas observaciones convida esta teoría. Desde luego Broca opone á este sistema el hecho de no encontrarse dólmenes algunos entre el Asia y el Báltico, siendo así que los emigrantes debieron irlos dejando á sus espaldas, á lo largo de las regiones que seguian. En segundo término, recuerda que los arios, ántes de separarse, conocian

(1) Arqueólogos muy respetados, y entre ellos M. de Saulcy y el Abate Michon, despues de explorar la Palestina, sostienen que los muchos dólmenes allí señalados, proceden de los cananeos. El último los hace sincrónicos de los occidentales — en cuanto son monumentos funerarios — en los alrededores de la edad de piedra.

Véase *Materiaux*, volúmen de 1869.

muchos metales, y entre ellos el cobre y el bronce, como ha probado la lengüística: siendo así que el bronce no se descubre sino en los dólmenes cuyos autores se comunicaron con pueblos que lo conocian, resulta un argumento en contra, de no fácil reduccion. En resúmen, Broca opina que los arios invasores, léjos de ser los padres de esa costumbre, debieron venir acompañados de ideas y creencias más avanzadas, bastante eficaces para arruinarla.

Esto no impide que Broca asienta á la idea de Bonstetten y Bertrand, que hace proceder á los constructores del Norte, fundándose en el hecho de que, á medida que el observador se aleja del Báltico, la industria encontrada en los dólmenes es más progresiva. Del Báltico á la Francia, y áun en mucha parte de ésta, no se recogen objetos metálicos (excepto en los casos de sepelios secundarios); en el Mediodía de Francia y en España, hállase el bronce y el cristal; y en el Africa septentrional el hierro.

Muy léjos están de la exactitud todas estas afirmaciones. Limitándonos á los dólmenes señalados hasta ahora en la Península, no resulta lo que el ilustre Broca sostiene, guiándose, tal vez, por informes equivocados.

Empezando por la region más próxima al Pirineo, nos hallamos primeramente con el *Dólmen ó menhir de Los Arcos* (Navarra), que las gentes del país llaman *piedra-hita;* ni en éste, ni en los otros dos allí inmediatos, y que se conocen con el nombre de las *piedras mormas*, se han encontrado objetos algunos (1).

En la llanada de Alava conócense los *Dólmenes de Eguiluz*, *Capelamendi* y *Escalmendi*, no léjos de Salvatierra. Sólo en el primero, que se exploró con algun cuidado en 1833, se encontraron seis huesos humanos, abundantes armas de piedra y algunos cobres (2).

Pasemos á la provincia de Santander. Del dólmen de Abra, dado á conocer por D. Angel Fernandez de los Rios, nada se ha sacado (3).

Astúrias: célebre es un dólmen de Cangas de Onís, sobre el cual se halla construida la iglesia de Santa Cruz de la Victoria, conocido desde el siglo XVI. Explorándolo el Sr. Cortés, hace años, encontró en él un cuchillo de silex y nada más. Nueva exploracion, verificada más recientemente por el Director de este MUSEO, Sr. Rada y Delgado, nos dá noticia de que tambien se habia allí encontrado una rarísima hacha de mármol blanco, del período neolítico, que el mismo explorador pudo ver en Oviedo en poder de un Catedrático de aquella Universidad, así como adquirió noticias fidedignas de haberse hallado igualmente algun arma de cobre, que no tuvo la fortuna de examinar (4).

D. Roberto Frasinelli, docto anticuario de Corao, descubrió otro dólmen en la cuesta llamada de *la Grande*, al pié de Abamia. Hallólo intacto, y habiéndolo explorado, obtuvo sólo una gran vasija de barro con cenizas y carbones.

Galicia: en esta region abundan los monumentos arcáicos, pero no todos son de la misma clase ni del mismo período. El historiador más competente de ellos es el Sr. Villa-amil y Castro, que ha enriquecido ya este MUSEO con

(1) ASSAS, *Semanario Pintoresco* de 1857.

(2) Véase *Discurso leido en la sesion inaugural del Ateneo de Vitoria en el curso de* 1870 *á* 1871, por D. Ladislao de Velasco; Vitoria, imp. de Egaña.—Véase tambien el informe del Alcalde de Salvatierra, Zabala, en el *Semanario Pintoresco* de 17 de Mayo de 1857, *Estudio sobre los monumentos célticos*, por Assas.

(3) *Semanario Pintoresco* de 1857.

(4) Acerca de este célebre montículo, creemos muy importante reproducir la descripcion que de él hace el Sr. Rada, por ser la única que existe, en atencion á que la del Sr. Assas es inexacta, como veremos en breve. Dice así el Sr. Rada en una Memoria que presentó al Gobierno, del viaje arqueológico que hizo á diferentes puntos del Norte, é impresa de órden del mismo Gobierno (Madrid, imprenta de Sordo-mudos, 1871):

«Las exploraciones del montículo nos ocuparon en seguida, pues en él era tradicion constante la de que debia existir un dólmen. Desde el año 1858, en que el primero de los que suscriben (acompañaba al Sr. Rada otro empleado del Museo Arqueológico) visitó aquel montículo, sin poderlo examinar interiormente, por habérsele dicho que estaba soterrada la cavidad de que nos habla Morales, «á que se entraba por una cueva como de pozo,» habíamos procurado averiguar si se habian hecho excavaciones; y en efecto, adquirimos la noticia de que se practicaron, pero sin encontrar nadie que nos diera exacta razon de lo descubierto. Sólo hallamos una descripcion, publicada por el Sr. D. Manuel de Assas en el *Semanario Español*, en la cual dice este docto anticuario que en el centro del montículo que nos ocupa «se descubrió un sepulcro, que creemos sea un *dólmen complicado ó gruta de las hadas*, hecho con losas sin labrar, puestas de canto y cubiertas con otras; en la cabeza están algo inclinadas las siete losas que hacen de pared, formando un espacio cónico, cuya planta es en forma de herradura, y de él sale un *corredor cubierto*, cuyas piedras laterales (que son tres por cada lado), en vez de tocarse formando *juntas*, sobreponen sus extremidades sobre las siguientes, yendo así estrechándose la galería hasta la entrada, que se forma con dos piedras que hacen una T con las últimas que constituyen el corredor.» Hasta aquí el Sr. Assas. Con esta noticia, con la importante indicacion del padre Carvallo, el cual dice que en su tiempo (siglo XVII) no restaba otra cosa en Santa Cruz que una especie de cueva, de donde los devotos sacaban tierra para curarse sus dolencias, teniéndola por sepultura de *cuerpo santo*, creimos de gran interés hacer la exploracion del montículo, y poder fijar por nosotros mismos lo que hubiese de cierto sobre el monumento referido.

Desde luégo, el exámen exterior de él nos dió á conocer que era, en efecto, artificial y formado con cantos rodados de rio ó torrentes, por lo que puede calificársele entre los llamados *túmulos de guijarros (gal-gal);* y teniendo en cuenta que en la mayor parte de estos montículos el dólmen que encierra se halla hácia el centro de los mismos, buscamos éste, y vimos que correspondia casi precisamente entre los dos pilares que sostienen el arco toral de la iglesia de Santa Cruz, edificada, como va dicho, sobre el mismo montículo. Con las precauciones debidas, pues una excavacion en aquel sitio ligeramente

varias monografías, dignas de la reputacion que goza de ilustrado y diligente (1). Pues bien; este docto anticuario divide claramente los monumentos megalíticos de las mamoas y castros. Incluye entre las primeras los menhires ó *pietras-fitas*, dólmenes, *petræ furcatæ*, y *furcæ*, y las *arcas*. Y sobre calcular, fundándose en documentos fehacientes, que algunos dólmenes y arcas fueron por lo ménos habitados en tiempos modernos, no resulta de sus investigaciones personales que en los realmente antiguos se hayan encontrado objetos metálicos. Donde sí abunda el oro y el cobre, no faltando algun que otro ejemplar en hierro, es en los castros, ó en sus inmediaciones, sin que sea preciso demostrar que esta clase de fábricas nada tienen de análogo con los dólmenes, ni por su naturaleza, ni por su destino, ni ménos por la época á que pertenecen.

Si no recordamos mal, sólo en un castro se ha encontrado un objeto de vidrio; pero esto no puede sorprender, cuando tambien se extraen de ellos numerosos bronces del bajo imperio y monedas romanas de distintas fechas. Otro

---

hecha, hubiera podido producir la desviacion de los pilares y el hundimiento del arco, empezamos los trabajos, y á los 87 centímetros de profundidad encontramos el grueso de las piedras que formaban el dólmen, cuya exacta planta es la que aparece en el siguiente cróquis:



Las losas que lo cubrian han desaparecido. Entre los escombros hemos encontrado alguna hecha pedazos; y por persona verídica del país supimos que en unas exploraciones hechas hace nueve ó diez años se rompieron, y se sacaron del centro del dólmen armas de piedra y áun de cobre, siendo de las primeras el hacha de mármol de que hemos hecho mencion al hablar de nuestras gestiones en Oviedo.

Profundizamos hasta un metro y 45 centímetros, dejando al descubierto las cinco grandes losas que componen las paredes del dólmen, piedras de las cuales queda todavía una gran parte clavada en la tierra; pero como, á pesar del entibado que pusimos, notásemos que las piedras y el terreno comenzaban á hacer movimiento, y que pudiera sobrevenir la ruina de la iglesia, y al mismo tiempo ya no ofreciese nada de notable la exploracion, pues habíamos llegado á las capas de tierra sobre que el montículo se levanta, encontrando entre ellas huesos de rumiantes y un bruñidor de piedra, que recogimos cuidadosamente, suspendimos la continuacion de las excavaciones, no dejando al descubierto lo encontrado, por oponerse á ello el administrador del propietario á quien pertenece la iglesia.

El dólmen, cuya figura queda ya gráficamente apuntada, tenia en su mayor longitud un metro 80 centímetros, midiendo de anchura máxima un metro 35 centímetros. La losa que estaba á la cabecera medía un metro 14 centímetros de latitud; las cuatro laterales contaban de un metro 25 centímetros á un metro 8 centímetros. El grueso de las piedras era de 27 á 30 centímetros. La abertura de la entrada, de 60 centímetros.

Como se ve por la planta dibujada, dista mucho la realidad de la descripcion publicada por el Sr. Assas, que indudablemente siguió la relacion que le hiciera alguna persona propensa á fantasear esta clase de descubrimientos.

Una circunstancia notabilísima tenemos que notar, pues acaso dé motivo á nuevas investigaciones, que pudieran ser de gran interés para la ciencia. La cara interior de la primera piedra lateral derecha, estaba labrada en la forma que aparece del siguiente apunte:



Aquellas labores, en verdad extrañas, sacadas en relieve, se conocia claramente que estaban hechas con arma de piedra, y excusamos decir cuán importante hubiera sido trasladar á nuestro Museo la losa en que se hallaban; sin embargo, no pudimos conseguir que nos fuera concedida, á pesar de cuantos esfuerzos hicimos para ello, pues temia el administrador de la finca, y acaso no sin fundamento, que al sacarla se cayera el arco y la mayor parte del templo. Pero ya que no nos fué posible trasladar la piedra, tomamos con el mayor cuidado el apunte que dejamos reproducido, para que no se perdiera por completo tan peregrino hallazgo.»

(1) Véase tambien su folleto *Antigüedades prehistóricas y célticas de Galicia*. Lugo, imp. de Soto-Freire, 1873.

historiador de las cosas de Galicia, el Sr. Murguía, hablando de referencia, dice que en una mamoa abierta hace años en Bujan, se hallaron vasijas de cristal, que refiere á los celtas (1); de suerte que hasta ahora no sabemos que los verdaderos dólmenes gallegos, los que conservan su carácter prehistórico, hayan producido objetos de metal, ni ménos de vidrio; pues mientras unos sólo conservaban objetos de piedra, los otros habian sido explorados en épocas desconocidas, no hallándose en ellos testimonios ningunos industriales (2).

En cuanto al Portugal, bástanos recordar lo que ántes hemos dicho. La mayoría de los dólmenes ó antas han sido explorados por manos inexpertas, y nada se sabe de lo que contenian. El Sr. Pereira da Costa no recogió ni bronces ni vidrios en ninguno de los que registró, ni ménos el Sr. Silva al visitar el de Colores, junto á Cintra, ni los dos de Thomar, pues de estos últimos sólo extrajo algunas piezas de sílex.

Hállanse sin reconocer las Garitas de Extremadura. Alguna fué explorada por el Conde de Valencia de Don Juan, y sólo produjo hachas de piedra.

De los dólmenes andaluces nada se ha sacado. Los monumentos de Mengal, de la Pastora y de Dilar, nada contenian. Únicamente el Sr. Góngora ha logrado extraer de alguno cierto pedacillo informe de bronce, y todavía queda por averiguar el verdadero yacimiento de este fragmentillo, que nada dice á la consideracion del arqueólogo (3).

Tocante á los dólmenes africanos, la crítica distingue dos clases: en una, la más antigua, sólo se encuentran instrumentos de sílex y cerámica primitiva; en la otra, más reciente, suelen encontrarse la plata, el cobre, el bronce y el hierro, asociados de distinto modo, pero siempre de una manera excepcional, segun que demuestra el siguiente texto, copiado de la Memoria que sobre esta cuestion leyó en el *Congreso de arqueologia prehistórica*, celebrado en Bruselas el año de 1872, el general Faidherbe. «No hemos hallado, escribe, en los dólmenes de Africa, con los cuerpos, que no están quemados, sino cacharros muy groseros en tierra cocida, y raramente brazaletes ó anillos de bronce. M. Bourguignat ha encontrado algunos pequeños objetos de plata, y parece que M. Berbrugger ha recogido en los de Guiotville, no léjos de Argel, algunos sílex tallados (4).

No es ménos significativa la afirmacion que en el mismo Congreso hiciera el eminente Director del Museo de antigüedades de Copenhague, M. Worsae, hoy ministro de Instruccion pública, cuando decia que, de compararse los objetos extraidos de los dólmenes del Norte con los procedentes de los demás de Europa, habria de notarse que aquéllos son los más perfectos (5). En Suecia, por ejemplo, se recogen de los dólmenes, cuchillos, cuyo mango se halla á menudo muy adornado; objetos que desaparecen á medida que descendemos hácia el Sur. En Inglaterra y en Francia, los tipos son, en general, completamente diferentes de los que he citado; y no se debe olvidar que siendo los dólmenes numerosos en Dinamarca y en la Scania, no se encuentran en Noruega, en la parte septentrional de Suecia, nunca en la Rusia ni en la parte oriental de la Prusia.

Tampoco resulta probada la gradacion pretendida por Bonstetten, en lo que respecta al Drenthe y á la Frisia, pues M. Dirks, en un discurso pronunciado en el Congreso de antropología y arqueología prehistórica, celebrado en Bolonia en 1871, sostuvo, con conocimiento de la materia, que los dólmenes llamados en el país *hunnebedden*, abundaban mucho en aquellas regiones; habian producido, al ser explorados, urnas cinerarias y armas de piedra, frecuentemente de una forma muy bella y de un pulimento extremado; siendo de advertir que tambien la Frisia abunda en túmulos, de donde se extraen con los objetos verdaderamente prehistóricos, otros modernos, como monedas romanas imperiales y tambien bizantinas (6).

En definitiva, la inspeccion ocular de los objetos reunidos en los Museos como procedentes de las excavaciones practicadas en los dólmenes, no corrobora el aserto de los que suponen que á medida que nos apartamos de las orillas del Báltico, para acercarnos al Estrecho de Gibraltar, los objetos denotan una industria más progresiva y perfecta.

(1) *Historia de Galicia*, tomo I, pág. 513.
(2) Sólo el Sr. Sibello parece haber hallado algun objeto de cobre.
(3) Parécenos que en el litoral de las provincias de Múrcia y Valencia debian encontrarse tambien algunos restos de construcciones megalíticas. Hasta ahora sólo sabemos que se hayan estimado como tales las estaciones de Castellet del Porquet y Ayelo, donde se han encontrado las piedras asociadas á piezas de bronce sumamente toscas. (Véase *Orígen, naturaleza y antigüedad del hombre*, por D. Juan Vilanova, Madrid, 1872.) El Sr. Vilanova estima estos dos monumentos como de transicion.
(4) *Congrès international d'anthropologie et d'archéologie prehistoriques. Compte Rendu de la 6me Session. Bruxelles*, 1872.—Bruxelles. Mucquardt, 1873, página 409.
(5) Página 420.
(6) *Comple Rendu du Congrès*, pág. 212.

No afirmaremos, por nuestra parte, que exista una gradacion en sentido inverso; pero sí diremos que en los Museos de antigüedades de Copenhague y Stockolmo, hemos visto multitud de objetos á cuya perfeccion y gusto no alcanzan los hallados en la Península, ni áun en épocas verdaderamente comprendidas en el período de la dominacion romana más firme y general.

V.

Frente á las opiniones de Bonstetten y de lo que llamaríamos su escuela, se presentan Desor, Worsae, Vogt y otros muchos arqueólogos-antropólogos, en cuyo número pretendemos incluirnos, que sostienen una muy distinta doctrina. No pertenecen todos los dólmenes á una misma raza ó pueblo; pero sin que se pueda determinar precisamente la filiacion étnica de los constructores de cada grupo regional, demuestran los hechos que en todo caso la emigracion se ha dirigido del Sur hácia el Norte, y que al llegar á las orillas del Báltico — sin extenderse á la Noruega ni á la Suecia, propiamente dicha, — poseia ya las ventajas de una civilizacion bastante perfecta (1).

Cuando no se conocian sino los dólmenes del Norte ó los de la Francia; cuando se creia que los pocos descubiertos en las cercanías de Argel eran tumbas de los legionarios de Roma, pudo sostenerse que el pueblo que practicaba este género de arquitectura habia bajado desde las regiones septentrionales; pero no hoy, dice Desor, que el número de los dólmenes africanos es inmenso, y que se han señalado en puntos donde los romanos no penetraron. Ni es ménos deleznable el aserto de los que introducen la raza de los dólmenes en Europa por las regiones del Cáucaso, no existiendo el menor vestigio de esta inmigracion en la vasta zona que desde el Mar Caspio se extiende hasta las partes occidentales de la Europa.

Es además harto significativo el que los dólmenes parezcan como enclavados en el litoral que se extiende por el Norte africano y el Occidente europeo, introduciéndose poco tierra adentro, y esto á lo largo de las márgenes de los rios que en el mar desaguan. Estudiados los monumentos de este linaje en el territorio francés, diríase como si procedieran de gentes que venian del Océano, puesto que se descubren en los cabos, penínsulas é islas más avanzadas; en Inglaterra é Irlanda abundan en las comarcas que más se aproximan á estos mismos puntos avanzados del continente ó de sus islas, no siendo tampoco de menospreciar el hecho de que en España los dólmenes empiecen en la vecindad del Estrecho, ó sea en la parte vecina al Norte africano.

Segun hemos visto anteriormente, Bonstetten y sus secuaces fijan la llegada de los arios á las comarcas europeas 1.500 años ántes de Jesucristo, sosteniendo á la vez la hipótesis de que á esta raza se debe la idea fundamental de las construcciones megalíticas, tanto del Norte como del Mediodía. Contradice Nilsson este argumento de hecho, acumulando razones, encaminadas á probar que los escandinavos se hallaban en contacto directo con la cultura fenicia, por la vía marítima mediterráneo-oceánica, desde tiempos remotísimos. Y se comprende cómo la argumentacion de Nilsson destruye, de ser exacta, la teoría de Bonstetten, si se considera lo adelantado de la industria fenicia en la época en que debieron realizar sus viajes, y la simplicidad que el último atribuye á los objetos procedentes de la Escandinavia.

Dice el decano de los arqueólogos del Norte, que muchos de los adornos y dibujos que se notan en las más antiguas espadas de bronce, y en los adornos de oro descubiertos en aquellas regiones, se hallan igualmente en las ruinas de los templos fenicios que ocupan las islas del Mediterráneo, así como en las partes del Oriente que aquéllos ocuparon. Ejemplares se conocen que se asemejan por completo en sus dibujos á los observados en la *Giganteia* de la isla de Gozzo, en el mosáico de Vénus en Pafos, en los fragmentos de la puerta del *Tesoro de Atreo* en Mycenas. Tambien se hallan testimonios parecidos en las antigüedades irlandesas, y es muy de notar que, segun Nilsson, el culto del Baal fenicio se reproduce en el del Balder de la Scania. Señálanse en esta península piedras que llevan por nombre el título de *Balders offersten*, piedras del sacrificio de Balder, y tambien una llamada *Bastis-sten* ó *Basta-sten*, piedra de la Baal femenina, ó diosa nocturna, en cuyo derredor, segun Storæus, autor antiguo, se ejecutaban muchas

(1) Worsae, Congreso prehistórico de Bruselas.

ceremonias supersticiosas (1). Para Nilsson, los bronces escandinavos corresponden á los bronces fenicios más antiguos, pues, como éstos, limitan su exornacion á líneas geométricas; siendo así que los bronces fenicios más modernos están decorados con figuras de animales (2).

Ahora bien: la industria prehistórica del bronce en la Escandinavia, léjos de ofrecer el estado rudimentario que se ha supuesto, se asemeja á la fenicia; de donde hay derecho á inferir, que los dólmenes donde se encontraron aquellos testimonios son muy posteriores á la invasion aria de 1500, pues los fenicios, segun todas las probabilidades, comenzaron á frecuentar las costas mauritanas y béticas sobre 1160, debiendo trascurrir por fuerza bastante tiempo ántes de que llegaran á la Escandinavia en sus excursiones costaneras.

VI.

Si el lector reflexiona desapasionadamente sobre las cuestiones propuestas, comprenderá cómo en el fondo de todos los sistemas pueden darse detalles ó partes exactas y admisibles, procediendo muchas de las contradicciones que se advierten, del punto de vista en que los autores se colocaron y de los materiales sobre que raciocinaban. En nuestro sentir, un maduro exámen de los objetos recogidos en los dólmenes, dá en tierra con todo sistema absoluto ó general. Tan inexacto es que todos los monumentos megalíticos proceden de un mismo período, como que hayan sido construidos por una misma raza; de esto último responden los cráneos desenterrados, donde la mezcla de tipos es evidente.

El afan de generalizar es causa de que se torturen los hechos, queriéndolos reducir al cuadro trazado de antemano, de donde resulta que el sistema de cada autor ofrece numerosos flancos por donde el contrario se introduce, armado con las observaciones personales que él cree más auténticas. Prescindiendo, por tanto, de todo prejuicio, vamos á acometer el estudio de las enseñanzas á que se prestan los monumentos megalíticos objeto de esta monografía.

Ante todo procede una pregunta: ¿Bastan las antigüedades descubiertas en Andalucía y en Portugal, y señaladas en Extremadura, para deducir la filiacion del pueblo que hubo de construirlas? Resueltamente lo negamos. Los testimonios en cuestion son harto escasos ó incompletos para semejante empresa. En nuestro juicio, lo más que pueden suministrarnos son indicaciones que nos aproximen al centro que deseamos alcanzar, si bien es lo más probable que nunca se vean colmadas nuestras esperanzas.

Ateniéndonos á la clasificacion más corriente, la prehistoria hispano-lusitana no presenta documentos que remonten más allá de la edad neolítica, ó sea de la piedra pulimentada. Nuestras cavernas, nuestros dólmenes, nuestros túmulos, no produjeron instrumentos verdaderamente paleolíticos; sólo en una estacion, ó sea en el cerro de San Isidro, se desenterraron hachas de sílex sin pulimentar (3).

En cuanto á la época neolítica, deben admitirse dos períodos: uno inicial, donde incluiríamos el horizonte cronológico que el Sr. Vilanova llama mesolítico, y otro de trasmision, caracterizado por la presencia del cobre. Este metal, que no caracteriza época prehistórica fuera de España, pues comunmente se pasa de la edad neolítica á la del bronce, y desde ésta á la del hierro, presenta una importancia excepcional en la Península.

La explotacion de las minas de Cerro-Muriano (Córdoba), Tarsis y Riotinto (Huelva), Ruy Gomez (Alemtejo), Milagro (Astúrias), penetra bien adentro en los tiempos prehistóricos de la Península, como testifica la existencia de instrumentos de explotacion tan rudimentarios como los martillos de piedra, de que ya tienen noticia nuestros lectores, y astas de ciervo empleadas tambien como picos y azadones por aquellos primeros industriales (4).

(1) NILSSON, *Les habitants primitifs de la Scandinavie.*
— *Sur l'arrivée du premier bronze en Scandinavie.* Congrès de Bolonia.

(2) Véase á Lenormant sobre este punto.

(3) Parécenos que los fragmentos de sílex desenterrados en alguna caverna de la provincia de Valencia, no bastan para clasificar rigurosamente aquellas estaciones como paleolíticas. Estas antas habian sido exploradas por manos inexpertas, y los objetos se veian revueltos en monton sobre un pavimento.

(4) No debemos omitir, al hablar de esta célebre mina, los notables instrumentos que de ella trajo en su citado viaje el Sr. Rada y Delgado, y un cráneo, compenetrado completamente por el óxido de cobre, así como algun hacha del mismo metal y de la misma procedencia; todo lo cual consta en la citada Memoria, escrita por dicho señor y publicada en 1871, conservándose dichos objetos en la seccion 1.ª del Museo Arqueológico Nacional, á cargo del mismo Sr. Rada.

Reconocido se halla el hecho de que en la gamma del uso y empleo de los metales, el cobre por muchas circunstancias debió y pudo anticiparse ocasionalmente al del bronce, que pedia otras superiores condiciones; y si á esto se agrega que las minas cobrizas ibéricas se abren en aquella zona, que segun todas las tradiciones y testimonios fué primero visitada por las luces de la cultura oriental, no ha de extrañarnos que constituyan una de las páginas más arcáicas de nuestra primitiva historia.

Dánse, pues, la mano en nuestro territorio los dos momentos de la época neolítica. Lo poco que de las cavernas hemos recogido con caractéres de autenticidad — por el yacimiento y la naturaleza geológica de éste, — consiste en los restos obtenidos por Brome y Macpherson en las cavernas de Gibraltar y Alhama, y por Delgado y Ribeiro en Cesareda. De ellos no se desprenden motivos bastantes para excluir semejantes estaciones de la época verdaderamente de la piedra pulimentada. Las cavernas, pues, de Andalucía y Portugal, en cuanto nos son conocidas como residencia de nuestros antepasados, pertenecen á los primeros tiempos de la edad neolítica.

Los dólmenes y demás monumentos análogos hánse mostrado en general mudos á la indagacion del anticuario. Ni la Cueva de Mengal ni la de la Pastora, ni la mayoría de los dólmenes de Jaen y Granada, ni las antas lusitanas, suministraron objetos apreciables en estos debates. Cuando no se les halló vacíos, facilitaban alguno que otro instrumento de piedra, algunos fragmentos de cerámica informe, algun que otro hueso de muy dudosa atribucion. Las señaladísimas garitas exploradas en Extremadura no dieron más que lajillas y alguna piedra pulimentada. En cambio ésta abunda considerablemente en todas las comarcas que se extienden desde el Cabo de Gata hasta el Guadiana, acrecentándose el número de sus objetos en las regiones montañosas; tambien el Portugal las ofrece en no escaso número.

De algun túmulo destruido en las márgenes del Estrecho sacáronse tambien hachas pulimentadas, como se extrajeron del que no hace muchos años existia intacto en Macharnudo, término de Jerez de la Frontera.

El bronce escasea bastante en toda esa region; los celts recogidos en Andalucía, Extremadura y Portugal son muy escasos. Ninguno tiene un yacimiento satisfactorio, pues siempre proceden de hallazgos realizados por manos imperitas á flor de tierra. Sólo sabemos de un broncecillo que se dice extraido de una mina en la divisoria de Andalucía y Extremadura.

Hé aquí, por tanto, una tentativa de clasificacion de la prehistoria bético-extremeña-lusitana en cuanto nos es conocida:

EDAD PALEOLÍTICA.....	Hasta ahora desconocida, si prescindimos de los sílex tallados recogidos por el Sr. Ribeiro en las cuevas del Tajo y del Vado, cuya atribucion es hipotética (1).
EDAD NEOLÍTICA.......	*Primer periodo: El mesolítico.*
	a. { CAVERNAS DEL MONTE CALPE. / CAVERNA DE ALHAMA DE GRANADA. / CAVERNAS DE CESAREDA.
	b. MONUMENTOS MEGALÍTICOS.
	c. QUIOQUENMODINGO DEL CABEZO DE ARRUDA.
	Segundo periodo: El del cobre.
	a. { MINAS DE CERRO-MURIANO. / MINAS DEL ODIEL Y DE RIOTINTO. / MINAS DEL ALEMTEJO.
EDAD DEL BRONCE.....	Sin acreditar. Los más raros ejemplares procedentes de la zona que estudiamos, no tienen la fianza del yacimiento. Pudieron ser elaborados en otras regiones y llevados á aquélla en épocas históricas.
EDAD DEL HIERRO.....	Carece tambien de estaciones especiales en su seccion prehistórica.

Enséñanos este análisis con cuánta circunspeccion es preciso conducirse si se trata de pedir á los monumentos de que nos ocupamos, la explicacion posible y subsidiaria de los problemas de la etnogenia ibérica. Desde el momento en que la antropología en todos sus ramos y la cuestion de las razas no puede sustraerse á su competencia, y sólo acepta

(1) *Descripçao*, etc.

como bueno el método positivo, las hipótesis que se forjen á título de soluciones preliminares ó interinas, quedan reducidas á muy estrechos límites.

Aplicando este critério á los temas que ventilamos, hay derecho para partir de un punto incontestable: que la zona bético-extremeña-lusitana es la que hasta lo presente ha ofrecido testimonios más remotos de la existencia de nuestros mayores; testimonios que preceden á las narraciones que respecto de ellos contiene la historia constituida, puesta en su punto por la crítica. Porque rebajando cuanto sea razonable la edad de algunas de esas antigüedades, siempre ha de resultar que muchas de ellas corresponden á períodos de tiempo de que no dan la menor razon los escritores más antiguos que de nosotros se ocuparon. Así, pues, sólo pidiendo auxilio á lo que en esa esfera deba y pueda suministrarlo, ha de sernos dado aproximarnos, segun que ántes expresamos, á lo que en tan dilatados términos se nos ofrece.

VIII.

Si conociéramos la filiacion étnica del pueblo que labró los monumentos que estudiamos, habríamos dado un paso más en este camino retrospectivo. Veamos hasta dónde es esto realizable.

Mas para proceder con cautela, apoyémonos en lo conocido ántes de introducirnos en las nieblas de lo hipótetico. Retrocediendo desde los tiempos históricos que caracterizan las primeras ingerencias de la política romana en los asuntos de la Península, nos encontramos con los cartagineses, cuyo predominio en ellos termina aproximadamente en los comienzos del siglo II, ántes de Jesucristo. Cartago habia suplantado la influencia fenicia en nuestras costas, heredando los establecimientos tyrios que en ellas existian y destruyendo las colonias griegas de Mænake, Alonis, Hemeroscopium, desde la mitad del siglo IV por lo ménos. Durante siglo y medio los griegos habian disfrutado de gran preponderancia entre Emporiæ (Ampurias) y Mænake (Almuñécar), compartiendo con los tyrios el disfrute del comercio con los indígenas y la explotacion de sus riquezas naturales.

Remóntanse las huellas de las primeras expediciones fenicias á las costas españolas al siglo XII, ántes de la Era moderna. En 1158 los tyrios se establecen definitivamente en la Zeugitana, fundando á Utica, y muy luégo avanzan hácia el Occidente, instalándose tambien en las márgenes del Estrecho y en la isla Gaditana.

Penetrando áun más en estas remotísimas edades, nos encontramos con otra fecha histórica, al parecer incontestable. Entre 1400 ó 1600 años ántes de Jesucristo, segun el documento de que ántes hacemos referencia, un conjunto de gentes de ojos azules y cabellos rubios penetra por la Cyrenáica en las comarcas occidentales del Egipto, donde las detienen las armas de los Faraones. Para unos, estos hombres, llamados *Tamahu* ó *Tamehu* en egipciaco, esto es, hombres del Norte, procedian de todos los países ribereños del Mediterráneo; para otros, los Tamehu constituian una de las dos razas atlantes *Lebus* (Libios) y *Tamehus* (hombres del ocaso, de lo oscuro, de las nieblas). De todos modos, parece cosa incontestable que los egipcios, al escribir la palabra *Tamu*, *Tamahu* ó *Tamehu*, designaban con ella á los diversos pueblos de las costas mediterráneas, y especialmente de los más occidentales, puesto que al figurar á esos mismos pueblos en sus monumentos elegian el tipo que les suministraba la raza que habitaba la zona norte-africana, vecina del Estrecho; raza que el artista egipciaco ofrecia como de piel blanca y frecuentemente con cabellos rubios (1). Ni hay modo de negar el hecho. Cuatro son las razas que decoran las tumbas de los reyes de la XVIII dinastía en Biban-el-Moluk: 1.ª Los *Rot* ó egipciacos, teñidos de rojo, descubriendo los rasgos que hoy mismo se hallan en los indígenas del Nilo; 2.ª Los *Namu*, pintados de amarillo, con la nariz aguileña, que parecen referirse á los asiáticos; 3.ª Los *Nashu*, negros, con la cabellera crespa; 4.ª Los *Tamahu*, blancos, con los ojos azules. Para Champollion menor, los Tamahu representaban á las naciones del norte europeo (2); pero J. A. N. Perier, siguiendo á Brugsch, que ha estudiado muy detenidamente las cuestiones de etnogenia norte-africana, sostiene que los Tamahu, como los Lebu, son autoctones del Norte de Africa y proceden del Atlante, y que léjos de venir del sep-

(1) De Rougé, *Extr. d'un mém. sur les attaques dirigées contre l'Egipte.* Revue archéologyque, t. XVI, 1867.
(2) *Lettres écrites á Egipte et de Nubie.* Paris, 1868.

tentrion europeo ni representar á los celtas, como quiere M. Henri Martin, hubieron de extenderse por la zona más occidental de la Europa (1).

A propósito de estos hechos, se ha dicho que cómo podian figurar los Tamehu en las pinturas de Biban-el-Moluk, que corresponden por lo ménos al siglo XVI ántes de Jesucristo, cuando se les considera como inmigrantes en el Africa durante los reinados de Seti I y de Ramses II, esto es, ciento cincuenta ó doscientos años despues. El argumento no deja de tener fuerza, é invalida no poco la teoría de los que hacen proceder á los Tamehu del Norte de Europa, añadiendo que por Francia, la Península ibérica, las islas del Mediterráneo, la Italia y quizá la Grecia, pasaron al Africa. En cambio, si se admite que los Tamehu se hallaban desde antiguo domiciliados en las márgenes del Estrecho y en las vertientes del Atlas, donde debia considerárseles como autoctones, ambos hechos quedan explicados, porque consta que el floreciente imperio de Tutmes III (XVIII dinastía, siglo XVI a. J. C.) alcanzaba hasta la Argelia; no siendo, por tanto, de extrañar que en las mencionadas pinturas se reproduzca el tipo libo-tamehu que se extendia por el Norte de Africa hasta las islas Afortunadas, y verosímilmente á lo largo del litoral bético-extremeño-lusitano, y segun todas las probabilidades, hasta las márgenes orientales de Inglaterra y de Irlanda.

Sin violentar la significacion de ciertos hechos, motivos existentes para sospechar que la influencia egipcia alcanzó en remotos dias hasta las partes más meridionales de la Bélgica. Consta que en Gades se adoraron divinidades egipcias, y que los hierofantes gaditanos usaban la mitra y los demás arreos egipciacos, y tambien se han descubierto monumentos del reinado de Tutmes III en Cherchell (Argelia) (2); no siendo, por tanto, imposible que la dominacion faraónica alcanzara más ó ménos parcialmente hasta las mismas riberas del Estrecho. Pero si esto pudiera discutirse, lo que para nosotros aparece como de toda evidencia es que la civilizacion egipciaco-fenicia-púnica, en sus primeras manifestaciones, obtuvo una muy significativa representacion en las costas ibéricas, y nos lo testifica, entre otros hechos, la parte más arcáica de las esculturas procedentes de Yecla, que con tanta fortuna ha estudiado el docto y diligente Director de este MUSEO.

Vemos, como nuestro querido amigo, retratadas varias épocas sucesivas en aquellos restos; conformes nos encontramos con muchas de sus atinadas advertencias; pero disentimos, con sentimiento, en cuanto á creer que las estátuas más arcáicas fueron obra de los griegos, que trajeron consigo una colonia de egipcios, si ya no es que ellos mismos permanecieron por tiempo en el vasto imperio de los Ptolomeos. Reconociendo que el Sr. Rada está en lo cierto cuando señala el predominio del elemento egipciaco en esas esculturas, mezclado con el asirio, creemos que mejor corresponden á una inmigracion de gentes donde se asociaban elementos étnicos y plásticos, asirio-egipciacos y fenicio-libios, predominando el asirio-egipcio; y nos afirma en esta hipótesis, además de la existencia de monumentos de la dinastía XVIII en las inmediaciones argelinas de Marruecos, y las tradiciones egipciaco-tirias de Cádiz, el hecho de haberse recogido con frecuencia idolillos egipciacos en distintas partes de la Península, y en especialidad en la Bética, como recuerda el Sr. Rada (3), y tambien las fuertes presunciones de que existiera una fábrica arquitectónica, rigurosamente egipcia, en las ruinas de un sepulcro tarraconense (4).

Mucho nos equivocamos, ó la cultura egipciaco-fenicia representada por alguna de sus más primitivas derivaciones, precedió en el litoral provenzal á la colonizacion de los fócios. La arqueología ha comprobado la existencia del culto de Baal en Marsella; y no léjos de esta metrópoli, en Fregouville (5), M. Ch. de Linas cree haber encontrado un templo consagrado al tirio Melkarth, adorado tambien, como sabemos, en la Bética (6).

Empero, pidiendo excusa por haber tocado tan de pasada un punto que reclama considerables desarrollos, de ser tratado como corresponde, despues de las muy notables investigaciones de los señores Rada y Delgado, Fernandez-Guerra y Danvila, séanos permitido únicamente llamar la atencion del lector sobre unos hechos que pueden ser apreciados de distinto modo en su relacion arqueológica, pero que bajo el concepto que me ocupa, demuestran cuán complexa es la etnología ibérica, y cuán difícil es el desembrollarla.

---

(1) *Les Razes dites berebéres.* Memoires de la Société d'Anthropologie, vol. I, 2.ª série, 1873.

(2) LENORMANT. *Manuel d'Histoire Ancienne de l'Orient*, tomo I, pág. 367.

(3) Véanse los *Discursos leidos ante la Real Academia de la Historia en la recepcion pública del Sr D. Juan de Dios de la Rada y Delgado*, pág. 108.

(4) HERNANDEZ SANAHUJA. *Resúmen histórico crítico de la ciudad de Tarragona.*—Tarragona, 1855.

(5) Entre Auch y Tolosa.

(6). *Revue d' archeologie du midi de la France*, vol. I, 1866. Las pinturas que se descubren en este momento muestran claramente la influencia artística del arte hierático asirio-egipcio.

Prescindiendo, por tanto, de todo debate que no se imponga inevitablemente desde nuestro particular punto de vista, no será violento establecer las siguientes fechas aproximativas:

Antes de Jesucristo.	
Siglos XVI y XV...	Los Egipcios dominan en el Archipiélago y toda la Lybia. Sostienen relaciones con los Lebu y Tamehu. Influencia egipcia en todo el litoral Mediterráneo y en el Estrecho de Gibraltar hasta Cádiz.
Siglos XIV y XIII..	Los Lebu y los Tamehu en preponderancia. Avanzan hácia el Norte y hácia el Oriente. Llegan al Delta nilotico y guerrean con los egipcios.
Siglo XII...........	Los tyrios en la Bética, y probablemente en todo el litoral español del Mediterráneo.
Siglo V...............	Colonias fóceas desde Empurias á Menake.
Siglo IV..............	Preponderancia cartaginesa.
Siglo II...............	Principio de la preponderancia romana.

Ahora bien; segun todas las probabilidades, la invasion aria no se realizó en la Europa central y meridional sino entre 1200 á 1300, lo que parece autorizar los siguientes juicios:

Primero. Que buen número de monumentos megalíticos de la zona bético-extremeña-lusitana, tan semejantes á los africanos más antiguos, proceden de una época anterior á esta invasion, segun piensan respetables autores.

Segundo. Que cuando se realizó la inmigracion aria, la Península ibérica estaba en contacto con civilizaciones muy adelantadas, como eran la egipcio-fenicia de un lado y la jónica de otro.

Tercero. Que con anterioridad á la inmigracion aria, las oleadas de los semitas debieron prolongarse por las zonas marítimas de la Europa occidental, lo cual explica la abundancia de los monumentos megalíticos en las islas del Canal de la Mancha y en las costas adyacentes (1).

Cuarto. Que entre los pobladores de la Península, en esos tiempos remotos, prescindiendo de los verdaderos autoctones, cuya filiacion nos será siempre desconocida, debian tener una muy considerable representacion las razas semíticas y las gentes africanas de cabello rubio, que se hacen proceder de las vertientes del Atlante.

No es fácil determinar hoy qué ha quedado en mayor ó menor grado de pureza de esas gentes; sobre que en las épocas prohistóricas y procristianas se realizaron muchos cruzamientos, las invasiones de vándalos, suevos, alanos, godos, bizantinos, normandos, y luégo los árabes, camitas y bereberes, ha oscurecido y mezclado de tal modo los diferentes tipos asirios, que no hay ya medio de diferenciarlos. No debe, sin embargo, prescindirse de algunas coincidencias que, sin esfuerzo, parecen conducirnos á pensar, que aún existen algunos degenerados representantes de las razas que desde el Norte africano alimentaban nuestra poblacion en los más remotos dias.

Puesto se halla fuera de toda duda la existencia de un tipo rubio y de ojos azules entre las kabylas riffeñas, que segun todos los más escrupulosos antropólogos, no procede de los vándalos. Pues bien; enfrente del Riff, en la costa andaluza, en la Serranía de Ronda, existe el mismo tipo, que tambien parece proceder de una época anterior á la irrupcion vandálica, puesto que bajo muchas relaciones se asemeja más á los kabylas que no á los germanos.

Resumiendo esta primera série de hechos, podemos suponer que el pueblo de los dólmenes en la Península no era una raza única, sino una juxtaposicion ó paralelismo de girones étnicos, donde los hipotéticos autoctones se daban la mano con africanos y asiáticos, con semitas y camitas, participando, en mucho, de muy análogas creencias y sentimientos.

Dicho esto en cuanto á las corrientes de poblacion, que en nuestro sentir procedian del punto geográfico y étnico de contacto entre el Oriente y el Occidente, ó sea la Bética litoral, cúmplenos reunir y poner en órden los hechos que se refieren á las inmigraciones que pudieron realizarse por los Pirineos. Difícilmente podrá gozarse de certidumbre en lo propio de las cuestiones que á la primera parte de este estudio se refieren; pero en órden á la segunda, el embrollo que domina es tan inextricable, que no sabemos si ha de ser posible orientarse en semejante laberinto.

Y ante todo, partamos de un principio cierto, á saber: la completa ignorancia en que estaban los historiadores y geógrafos griegos y romanos más antiguos, de la geografía y etnografía de la Europa occidental. Pocos ejemplos se requieren para justificarlo. Herodoto, el padre de la historia, escribe: «No debe sorprender que el Ister (el Danubio)

(1) El Sr. Frassinelli dice haber encontrado en la Isla Colunga (Asturias) una inscripcion dedicada á Mithra.

reciba tantos rios, pues atraviesa toda la Europa, teniendo sus fuentes en el país de los celtas (últimos pueblos de la Europa del lado occidental, si se exceptúan los cynetos), y despues de cruzar la Europa entera, entra en la Escitia por una de sus extremidades» (Lib. IV, cap. XLIX).

«El Nilo viene de la Libya y la corta por medio, y si es permitido el sacar de las cosas sabidas conjeturas sobre las desconocidas, diré que arranca de los mismos puntos que el Ister, que comienza en el país de los celtas, cerca de la ciudad de Pyrene, y cruza la Europa por el medio. Hállanse los celtas más allá de las columnas de Hércules y tocan á los cynesios, que son los últimos pueblos de Europa del lado del Ocaso» (Lib. II, cap. XXXIII) (1).

De suerte, que tres siglos y medio ántes de Jesucristo, los hombres más ilustrados de la Grecia desconocian completamente la geografía de los países occidentales de Europa, y eso que desde el siglo VI Coleo de Samos habia visitado las columnas de Hércules, propagando sus conocimientos geográficos entre los griegos, que atraidos por las riquezas con que el comercio bético les brindaba, fundaron luégo sus colonias desde Marsella al Océano.

¿Pero cómo hemos de extrañar la ignorancia de Herodoto respecto á la geografía de la Europa, cuando Estrabon, que vive en los últimos tercios del siglo que precede á la Era Cristiana, confiesa que todos sus antecesores, incluso Eratóstenes (2), muerto 192 años ántes de Jesucristo, ignoraban perfectamente todo lo referente á la Iberia y á la Céltica, y con mayor razon á la Germania, la Bretaña, los países Getas y los Bastarnes? Flavio Josefo decia sin rodeos «que los historiadores antiguos, los más exactos, se hallaban sumidos en la más completa ignorancia relativamente á los celtas y á los iberos, hasta el punto que Eforo habla de los iberos como habitantes de una ciudad única, cuando nadie ignora hoy que ese pueblo ocupa una dilatada comarca hácia el Occidente» (3).

Esto se escribia sobre sesenta ó setenta años despues de Jesucristo, lo que nos excusa de aducir nuevos testimonios que sólo servirian para probar, que los errores de los antiguos tocante á las naciones europeas sólo desaparecieron en parte, con la nueva Era, y que sus textos muy pocas veces son de verdadera utilidad en cuanto se pretenda ilustrar con ellos temas generales de etnografía ó etnogenia.

No hay, pues, que hacerse ilusiones respecto al auxilio con que la ciencia y la literatura de griegos y romanos pueda acudir á nuestra empresa; el erudito M. Alexandre Bertrand ha demostrado, que cuanto á propósito de estas materias se lee en los AA. que precedieron á Estrabon, y cuando más á Polybio, es vago y confuso cuando no falso y absurdo; para ellos todas las partes occidentales y septentrionales de Europa, se hallaban ocupadas por celtas, gentes misteriosas, especies de séres distintos de los demás hombres, que habitaban los extremos del mundo, donde reinaba un clima verdaderamente excepcional por su dureza y frialdad. ¿Qué autoridad puede representar para nosotros una ciencia que en general consideraba celtas á todos los hombres que en la direccion del Oeste y del Norte vivian fuera del mundo griego? ¡Una ciencia de la cual decia Polybio, con rara franqueza, que desconocia por completo todo lo referente al territorio que se extendia por encima de una línea que se trazára desde la Narbona al Tanaïs, añadiendo que cuanto se afirmaba respecto de esa region eran puras fábulas! En resúmen, derecho hay para pensar que sólo desde los tiempos posteriores al mencionado historiador, esto es, siglo y medio ántes de Jesucristo, empieza la cultura clásica á conocer propiamente las nacionalidades europeas, más relacionadas con el movimiento político á que Roma preside, sin que este conocimiento presuponga el que los antiguos lleguen á poseer la historia remota de esos pueblos, ni á descubrir sus verdaderos orígenes con las relaciones étnicas que pudieran entre sí ligarlos.

IX.

Esto sentado, y empleando el mismo método á que ántes nos atuvimos, debemos enumerar, partiendo de lo más moderno, las inmigraciones que se suponen realizadas por la línea pirenáica.

---

(1) Reproduzco el testo de Herodoto segun la traduccion de Larcher, utilizada por Bertrand en su Memoria sobre los celtas, galos y francos. *Revue d'Anthropologie*, 1873.

(2) Eratóstenes, que debia estar al cabo de cuanto se sabía en geografía, designaba á España con el título de *Tierra Ligústica* y nada más.

(3) F. Joseph. contra Apian, I, 12.

Fíjase la más reciente invasion en el siglo XVI ántes de Jesucristo, y se afirma que la realizaron gentes que procedian de la Galia ó de la Céltica, añadiéndose que sus emigrantes pertenecian á la raza rubia de los Kymris (belgas primitivos), y que luégo de haberse esparcido por la Península, pueblos poderosos fueron designados con el nombre de *Celtíberos*. Tambien se sospecha que sus inmigrantes originaron, pasando al África, los tipos rubios, libios y los pueblos *Tamehu*, que durante las dinastías de Seti I, Ramses II, Menephtah y Ramses III atacaron al Egipto (1).

Graves dificultades se oponen á la admision de esta doctrina en todas sus partes, á pesar de presentársenos escudada con el nombre de un antropólogo tan acreditado como M. Pablo Broca.

Y ante todo, ¿qué cosa representa la Céltica segun los más acreditados investigadores? Oigamos al mismo Broca: « En una época todavía indeterminada, que precedió á la Era cristiana en diez y ocho ó veinte siglos á lo ménos, los pueblos autoctones ya diversos, que ocupaban la Europa occidental, fueron asaltados por un pueblo extranjero que hablaba una lengua indo-europea y que pertenecia á una raza corpulenta y rubia» (2). ¿De dónde procedia esa primer oleada de conquistadores arios? Todo permite creer que venía de las orillas del Báltico, y que penetraba en el Occidente por el Rhin. Si la invasion de las Islas británicas por los pueblos de lengua indo-europea data de la misma época ó de otra anterior ó posterior, es todavía discutible, bástenos saber, desde el punto de vista de la etnología gala, que los inmigrantes arios se apoderaron de toda la region que luégo se llamó *Galia*, excepcion hecha del triángulo comprendido entre los Pirineos, el Garona y el Golfo de Gascuña (la Aquitania). Introdujeron los inmigrantes su lengua, su religion y sus costumbres, borrando hasta el recuerdo de los pueblos que sometieron con sus armas, *pero no pudieron conservar su tipo* mediante los cruzamientos que siguieron á la conquista, y donde predominaba necesariamente la sangre de los indígenas. De las modificaciones recíprocas que experimentaron ambos pueblos resultó una raza mixta que, sin convertirse en homogénea, concluyó por apropiarse cierto grado de fijeza y por constituir un grupo antropológico intermedio entre la *raza pequeña y morena autoctona* y la *raza corpulenta y rubia extranjera*. En esta raza mixta se constituyó más de 1500 años ántes de Jesucristo la nacionalidad de los celtas, con un nombre que los invasores rubios tal vez no habian importado, pero que data por lo ménos de una época muy próxima á la conquista; de suerte que durante largo tiempo toda la region que debia llamarse luégo *Galia*, fué conocida con el nombre de *Céltica*» (3).

Tenemos, pues, una invasion de asiáticos rubios que enseñorea la Galia, con excepcion de la Aquitania, 1800 ó 2000 años ántes de Cristo. «Más de mil años despues, continúa Broca, otra invasion análoga trajo sobre las márgenes del Rhin una nueva oleada de pueblos de la misma raza. Procedentes, sin duda, del Norte tambien, habiendo seguido la misma ruta por la Germania septentrional, salvaron el Rhin y procuraron avanzar hácia el Sur; pero los celtas, belicosos y fuertes, no se prestaban á aceptar su yugo ni á cederles el campo. Nada se sabe de la lucha que subsiguió, pero sí que en los comienzos del siglo VI, hácia 587, hubo en la Galia grandes movimientos de los pueblos, seguidos de la emancipacion de muchas hordas que se lanzaron sobre la Italia. La pugna se prolongó á lo ménos hasta el comedio del siglo IV, en cuya época dos pueblos de la raza invasora penetraron á través de la Céltica, y con el nombre de Volkos se establecieron en Nimes y Tolosa. Despues de esto verificóse una particion con arreglo á las condiciones geográficas: la parte del N. E. comprendida entre el Sena, el Marne y el Rhin fué definitivamente ocupada por los pueblos de la segunda invasion, que formaron más adelante la confederacion Belga, y los *pueblos celtas quedaron dueños del resto de la Galia*, *excepcion de la Aquitania*, pues los mismos volkos concluyeron por fundirse en la confederacion de los celtas» (4).

Esta disposicion etnográfica parece adaptarse á lo dicho por Estrabon y César (5). Resulta, por tanto, que los celtas ocupaban, excepcion hecha de la Aquitania, la region central de la Francia desde el Océano armoricano á los Alpes y al Mediterráneo.

Afirma Broca en su *Anthropologie de la Basse Bretagne*, que en su poblacion existen dos elementos: uno *kymrico*,

(1) BROCA. *La Race celtique ancienne et moderne*. Revue d'Anthropologie, 1873, pág. 592.

(2) No se olvide que, al decir de los lengüistas, los arios, ántes de dividirse, poseian el conocimiento del bronce.

(3) BROCA. *Anthropologie de la France*, Memoires de la Société d'Anthropologie, 1869, pág. 157.

(4) Página 158.

(5) « Gallia est omni divisa in partes tres, quarum unam incolunt Belgæ, aliam Aquitani tertiam qui ipsorum lingua celtæ, nostra Galli appellantur. »

rubio y de estatura elevada, procedente de la inmigracion de los belgas de la Gran Bretaña; el otro *céltico*, pequeño, moreno y de cabellos oscuros (1). De donde resulta que los celtas no son rubios, sino morenos.

Tenemos, por tanto, averiguado que los celtas no eran rubios ni altos, sino bajos y morenos; *celtíberos* se llamaron los pueblos procedentes de la inmigracion en la Península en el siglo XVI; no explicándonos, por lo tanto, cómo se dice que eran de raza kynirica ó rubia, ni ménos cómo pueden proceder de ellos los Lebus y los Tamehu. Una de dos: ó esos inmigrantes eran celtas, ó no; si lo primero, hay que rectificar la afirmacion y decir que los inmigrantes de 1600 no eran rubios, sino morenos, y que nada tenian de comun con los rubios africanos; si lo segundo, las dificultades crecen, puesto que la existencia de pueblos *celtíberos* parece incontestable, complicándose el problema si nos fijamos en la coincidencia de que en las regiones al parecer ocupadas por los celtíberos predominan las terminaciones geográficas en *briga*, evidentemente derivada del germano.

Con anterioridad á estos hechos, ó lo que es lo mismo, en épocas muchísimo más remotas, se coloca la invasion de los iberos, tema de las más encontradas opiniones. Quién con Niebuhr los hace proceder del Africa; quién dice que los iberos vinieron de la Scito-tracia, y que despues de recorrer la Europa llegaron á la Península por los Pirineos. No faltan tambien autores que hallan iberos desde Gibraltar al Báltico, ni otros que pueblen con ellos la Córcega, la Cerdeña y la Sicilia; pero el iberismo, que con la tentativa de Humboldt, y de la cual nos ocuparemos próximamente, se colocó á la altura de la celtomania, ha perdido considerable terreno en estos últimos tiempos en que se exigen demostraciones precisas en este género de trabajos, quedando reducidos á límites bastante racionales.

La opinion de que al emplear algunos escritores antiguos la palabra iberos ó Iberia, ántes se referian á un término geográfico genérico que no á una raza homogénea, ha ganado muchos prosélitos; sobre que parece insoluble el problema primitivo etnogénico que los iberistas pretendian desatar. A sernos permitido, expondríamos en detalle cuanto se ha dicho á propósito de la poblacion ibera, que con una cultura propia se extendia por toda la Península, demostrando los obstáculos que se oponen á la adopcion de semejante doctrina; no extendiéndose á tanto, sin embargo, nuestro empeño, nos bastará llamar la atencion del lector sobre las consideraciones generales que hicimos en el principio de esta Monografía y sobre las que ahora hemos de exponer, con la mira de que sean aplicadas en lo justo á la materia controvertida.

Si en todas partes es por extremo difícil al antropólogo, tratándose de grupos de hombres más ó ménos civilizados, encontrar la pureza de sangre étnica que se necesita para constituir una raza, estas dificultades se gradúan en la Península, entre otras causas, por la muy óbvia de su situacion geográfica, que la colocaba como verdadero puente ó nexo entre el Africa y la Europa. El hallarse tambien situada en una especie de vértice marítimo, si desde las aguas del Mediterráneo se la contempla, debia por necesidad llevar á sus costas, en la Era de las grandes emigraciones, sucesivas colonias de las nacionalidades más agitadas y en movimiento; todo lo cual, sin ser exclusivo de la Península, se adapta con su historia legendaria ó positiva y la explica.

Pensar, pues, que hubo un momento en que la Península se halló ocupada por una sola casta ó linaje, llamado ibérico, linaje que gozaba de una sola civilizacion, que tenia un solo lenguaje, un solo culto y un solo modo de ser moral, es forjarse una idea fantástica que la reflexion y la realidad, en cuanto podemos disfrutarla, contradicen.

Estrabon, á quien se ha recurrido con tanto celo para justificar el iberismo, expresó terminantemente, segun se ha recordado en un reciente y célebre debate (2), que los iberos usaban, no sólo muchos dialectos, sino tambien distintos sistemas alfabéticos (III, pág. 139); añadiendo que aquéllos se asemejaban á los de Aquitania, en oposicion á los de los celtas galos (lib. IV). Mas, áun concediendo lo que no es posible, esto es, la unidad de la lengua ibérica, gravemente pecan contra los preceptos de la sana crítica los que hacen del idioma un criterio para resolver en absoluto temas etnogénicos; que bien puede darse el caso, y efectivamente se repite, de agrupaciones de hombres que emplean un solo sistema filológico para expresar sus pensamientos, sin que por esto pertenezcan á la misma raza ó variedad humana. La filología no puede, no debe ser estimada sino como un elemento subsidiario para explicar lo que á la vez necesita del auxilio antropológico é histórico.

---

(1) Página 196.

(2) Nos referimos al debate suscitado en 1875, ante el Instituto de Antropología de la Gran Bretaña é Irlanda, á propósito de los vascos y de los celtas. Véase *The Journal of the Anthropological Institute*, etc. July, 1875, pág. 5.

X.

Podria excusarnos esta sola doctrina, admitida ya como inevitable en el círculo de los lingüistas más miopes, de toda ulterior controversia sobre el pretendido lenguaje ibérico, si bien el asunto es de tanta monta que no es lícito excusar algunas advertencias y observaciones.

Ningun monumento reconocido como auténtico y descifrado poseemos, hasta ahora, de la lengua que se dice hablaron los iberos desde Calpe al Pirineo y desde las Baleares á Finisterre. Existen ciertas inscripciones lapidarias, que de ella se hacen proceder, así como otras monetarias, calificadas de ibéricas por unos y de celtíberas por otros. Muy escasas son las primeras; y en cuanto á las segundas, está admitido que tampoco responden, en su aspecto gráfico consideradas, á un solo tipo, puesto que esa escritura se descompone en ibérica, turdetana, púnica y libio-fenice, sin que alcancemos hasta ahora el valor fonético respectivo con relacion á todos y á cada uno de estos dialectos (1).

Varios sistemas se han inventado para la trascripcion de las leyendas *ibéricas* monetarias; pues en cuanto á las lapidarias, todavía no se ha emprendido su explicacion de una manera regular y sistemática. Pero ocurre en esta materia una coincidencia que no debemos dejar en la sombra. Mientras los numismáticos, desde Velazquez, Puertas y Grotefend, hasta Saulcy y Delgado, pugnan por explicar las leyendas ibéricas de valor fonético desconocido, mediante la reduccion de su sistema morfológico á otro de pura convencion, que coincida más ó ménos parcialmente con algunos de los alfabetos usados por pueblos que colonizaron en la Península, Humboldt, Boudard y Phillips pretenden reducir los nombres geográficos reputados como ibéricos y las leyendas monetarias de la misma clase, al vasco moderno (2), afirmando, más ó ménos en absoluto, su oposicion á lo más conforme con la experiencia, que el vascuence actual fué la lengua que hablaron los iberos, de un cabo al otro de la Península, hace dos ó tres mil años.

Si lo dicho por Estrabon no contradijera esta soñada universalidad, daria en tierra con ella lo que se observa en las inscripciones mismas que como más arcáicas se estiman. Tres son, segun el Sr. Delgado, las escrituras exóticas que se ven en las monedas acuñadas en la Turdetania; esto es, en la Bética para los romanos, correspondiendo á otros tantos diferentes dialectos (3). Afirma el mismo numismático que la escritura libio-fenice de algunas monedas de la España ulterior, acuñadas por un pueblo que ocupó el litoral y sierra desde Jerez de la Frontera hasta Málaga, es la más antigua de España, y no se parece á ninguno de los caractéres alfabéticos derivados del fenicio primitivo, lo que además indica que el pueblo que la usó no provenia de la civilizacion donde esos mismos alfabetos de prosapia fenicia se nutrieron (4), calculándose que corresponde á lo que llamaríamos autoctones, si bien no deja de ser extraño que esas inscripciones se designen como libio-fenicias, lo que está diciendo que en ellas se reconoce este último elemento, y que además las medallas donde se encuentran, en su mayoría bilingües, pues el latin se halla al lado de los signos que tan arcáicos parecen, pertenezcan á épocas más recientes, posteriores á la colonizacion tyria, focia y cartaginesa, y á la conquista romana.

---

(1) Hé aquí cómo se expresa el autor de numismática más acreditado y competente entre nosotros: «Son muy raros los monumentos epigráficos que quedan en España, anteriores á la época de César, con caractéres exóticos; pero sí abundan las leyendas de esta clase (exóticas) en las monedas, observándose tres *diferencias marcadas*. Primera, la escritura que llamamos ibérica, cuyo uso se generaliza por todos los pueblos de la *Hispania Citerior*. Segunda, la que apellidamos turdetana, de un orígen comun con la ibérica, áun cuando *extraordinariamente modificada*, la cual nos ha sido trasmitida en las monedas de Obulco y de alguna otra ciudad; y tercera, la púnica, ó sea fenicia cursiva, que introdujo en la Península y las Baleares la dominacion cartaginesa. Además de estas escrituras, se encuentran en algunas monedas la libio-fenice, *al parecer originaria y antiquísima*, que no *parece tuviera relacion con la fenicia*, y esta escritura necesita un estudio especial.»

Nuevo método de clasificacion de las medallas autónomas de España, por D. Antonio Delgado, de la Academia de la Historia. Edicion española, tomo I, Sevilla, 1873, pág. CIX.

(2) H. VON HUMBOLDT, *Prüfung der Untersuchungen über die Urbewohner Hispaniens*. Berlin, 1821.
P. A. BOUDARD, *Numismatique iberienne. Etudes sur l'alphabet iberien*. París, 1852.
G. PHILLIPS; entre otros trabajos de este académico vienés, publicados en 1870 y 71, debemos citar *Uber das iberische alphabet*.

(3) *Nuevo método*, etc., pág. CXXX y siguientes.

(4) Ibid., pág. CXXXV.

El género de escritura púnico, que se relaciona íntimamente con el fenicio, fué usado, al decir de Delgado, durante la dominacion cartaginesa, en las Baleares y costa meridional de España, si bien despues continuó grabándose en monedas hasta los primeros años del Imperio romano (1).

Dejando aparte las dudas que los juicios de este distinguido numismático nos sugieren, siempre resultará destruida la soñada unidad gótica del iberismo. Pudo seducir en otros tiempos el sistema de Humboldt; hoy se encuentra próximo al más completo desprestigio, pues hasta sus mismos partidarios contribuyen á arruinarlo: Phillips, por ejemplo, reconoce cuán exageradas y gratuitas son las pretensiones de Humboldt, intentando explicarlo todo por el vascuence; mientras otros, cuya competencia en las cosas euskaras nadie podria contradecir, no dicen que el vasco sea la lengua ibérica toda, sino la representacion de algunos de sus dialectos (2).

Abierta la brecha por Zobel de Zangronis (3) y otros, han penetrado por ella lingüistas y antropólogos eminentes, demostrando la ilegitimidad de las conclusiones sostenidas por Humboldt, cuya buena fé no se ha discutido, pero cuyo conocimiento de los ocho dialectos euskaros deja mucho que desear. La oposicion á sus teorías aliméntase, segun Van-Eys, en el hecho de haberse descubierto que no poseia la suficiente instruccion en ellos; añadiéndose que si alguna vez llegara á probarse que el vascuence se deriva del ibérico, sería mediante argumentos muy distintos de los empleados por Humboldt (4).

Con pruebas irrefutables demostró el Dr. Charnock cuán equivocadamente procedia aquel ilustre erudito, creyendo que los vascos habian ocupado la Península entera con el título de ibéricos. Como para esto Humboldt recurrió á explicar por el vasco los nombres geográficos peninsulares, Charnock arruina sus etimologías señalando sus flaquezas; el mismo camino ha seguido Van-Eys, reputado hoy como uno de los pocos vascófilos ante cuya competencia hay que inclinarse (5). Hé aquí algunas de las demostraciones de las críticas á que nos referimos.

Los nombres geográficos terminados en *ippo* son muy comunes en la Bética y algunas otras regiones adyacentes á este territorio, lo mismo en España que en Africa (6). Humboldt cita *Hippo* en la Bética y en los carpetanos, y además *Acinippo*, *Belippo*, *Bœsippo*, *Basilippo*, *Irippo*, *Ventippo*, *Lacippo*, *Orippo*, *Ostippo*, *Serippo* y *Ulysippo*. Terminantemente declara que la terminacion *ippo* no tiene etimología verosímil en vasco (7); en su sentir, *ippo* viene del griego, y esto, unido á que en muchas medallas africanas y españolas halla la figura del caballo (*ιππο* en griego), así como la circunstancia de existir en las poblaciones ántes nombradas (excepcion de Hippo, que estaba en los carpetanos), en la marina bética ó lusitana, confírmale en el orígen griego de esos pueblos, que asimila á las *Hipponas* africanas. En uno de ellos, no obstante, descubre la raíz euskara, esto es, en Irippo (*ir*=*uria* ó *iria*, que significa *ciudad*, y que pudo por la frecuente conversion de la *r* en *l*, ser *ilia* y *ulia*) (8), que se compone por tanto de *ir*, pueblo, ciudad ó lugar, é *ippo*, caballo, ciudad del caballo, ó ecuestre que diríamos.

Pues bien; la situacion de Irippo no se halla determinada, abundando sus medallas en toda la Bética (9); en éstas sólo se descubre una cabeza varonil imberbe mirando á la derecha, sirviendo de gráfila una corona de hojas pequeñas; delante, con caractéres latinos, IRIPPO, y en el reverso una mujer sentada sobre artístico escabel, ceñido el petaso, con una piña en la derecha mano, y en la izquierda el cuerno de la abundancia. Por lo pronto el caballo no aparece, como era natural, en este cuño; tampoco *ippo* viene del griego, pues segun Charnock, es simplemente una palabra fenicia, que significa *bello*, *hermoso*, mientras *ir* viene tambien de una raíz fenicia y equivale á poblacion. Irippo, en suma, es «ciudad hermosa,» como Japho ó Joppa en hebreo.

Antes que Charnock contradijera la etimología propuesta por Humboldt, habíase fijado en la palabra *oppida* el

---

(1) *Nuevo método*, etc., pág. CXXXIX.
(2) Véase el *Journal of the Anthropological Institute*, números de Julio-Octubre de 1872 y Julio de 1875.
(3) *Spanische münzen*, etc. Leipzig, 1863.
(4) Véase la notable discusion suscitada en la Sociedad de Antropología de la Gran-Bretaña é Irlanda, á propósito de una Memoria de M. W. Boyd Dawkins, titulada: *The northen Range of the Basques*, y de otra del Reverendo Wentworth Webster, con el nombre *The Basques and the Celt*. Journal of the Anth. Institute. Julio, 1875.
(5) Van-Eys ha publicado, entre otros muchos trabajos sobre el vasco, una gramática y un diccionario *euskaro-francés*.
(6) Hippona. *Hippo-onis* latino. Tambien la palabra *Oppido* se encuentra en la isla de Cerdeña aplicada á las ruinas de Geremas, donde se han desenterrado objetos púnicos. Véase:
SPANO. *Memoria sopra l'antico oppido ó villa di Geremas*.
(7) Página 58. Trad. de Marrast. Seguimos esta á pesar de lo que ha dicho sobre ella Van-Eys, pues no tenemos otra á mano.
(8) Página 26.
(9) *Nuevo método*, etc. Tomo II, pág. 131.

docto D. Gregorio Mayans (1), derivándolo del fenicio como el Sr. Delgado. Lícito es por tanto demostrar la flaqueza de la erudicion de Humboldt en este punto, cuya importancia es visible, dada la parte considerable que en la etnogenia peninsular obtiene el elemento tirio y cartaginés, así como las exageradas pretensiones de los incautos discípulos del sabio tudesco.

Para explicar éste por el vascongado los nombres geográficos derivados de *asta*, que son muchos en la Península, afirma que dicha palabra es una variante de *acha, aitza*, en vizcaino roca. Astigitana Colonia, Astigi Julienses, Astigi vetus, con Astapa, poblaciones béticas, entrañan en sus apelativos el elemento euskaro, y por consiguiente, á los vascos pertenecieron, como otros muchos pueblos esparcidos por la Península, habiendo sido tambien vascos los que llamaron Asturica á cierta region geográfica, astures á los moradores, y Astura, agua de roca, al rio de aquel nombre.

Por desgracia, Van Eys ha demostrado que *acha*, *aitza*, nunca se ha convertido en *asta*, puesto que *ach* vizcaino es *aitz* guipuzcoano y *haich* laburdino, habiéndose perdido la *i* como en *aize*, que los vizcainos pronuncian *ache*. Resulta, pues, que *aitz* ó *ach*, roca, nada tiene de comun con *ast*, desapareciendo por completo la filiacion euskara de los lugares mencionados, sospechándose que *ast* viene del griego ó quizá del fenicio (2).

Tambien la raíz *iria* facilita á Humboldt numerosas adaptaciones de los nombres geográficos al vascuence: *iria* es lo mismo que *uria*, y ha podido trocarse por la frecuente conversion de la *r* en *l* en *ilia* y *ulia*. Tenemos, pues, una larga familia de pueblos peninsulares adscritos á la gente euskara: Iria Flavia, Urium, Ulia, Ilia, Iripso, ya mencionado, Calaguris, Ilarcuris, Lacuris, Iligor, Iliberi, Elibirge. Todo este aparato se derrumba sabiéndose que Van Eys ha demostrado que jamás su euskara *iria* se ha convertido en *ili*, no habiendo ejemplo de esa arbitraria permutacion de la *r* en *l*.

Lo propio ocurre con *ula* y *ura*, en vasco agua: Humboldt sin empacho hace vascongados los pueblos que llevaron por nombres Ulla, Urce, Urso, Ilia, Illurgis, Ilurbida, Ostur, entre otros muchos. Para infortunio de los vascomaniacos, jamás *ura* se ha trocado en *ula*, segun Van Eys tiene demostrado con asentimiento de los más ilustres vascófilos.

En su sistemática empresa, Humboldt descubria vocablos euskaros por todo el orbe; así convierte á Urbinum en «pueblo de dos aguas,» como sus secuaces hacen de Orvieto otro lugar del mismo linaje. Charnock expone sencillamente que tales etimologías son posibles únicamente ignorando la historia, puesto que Urbinum se llamó primeramente *Urbisbina*, y Orvieto *Urbs Vetus*. Una cosa parecida ocurre con el rio italiano Astura, tambien bautizado por los iberos eskuaros, y sin embargo, *Astura* procede de *Stura*, que viene de la misma raíz que el clásico Ister, el Oyster gálico, el Steyer, que dá nombre á la Styria, el Styr de Gallitzia y Rusia, y las frases Star, Stær, Stur en Dinamarca, Alemania é Inglaterra, que significan simplemente agua, del céltico dur, con un prefixo sibilante. Esto aparte de que nunca *ach*, roca, se ha convertido en *ast* como Humboldt supone, aunque tratándose de los nombres italianos no le parece imposible que Asta con sus compuestos venga del griego αστυ, ἀστύρον.

Otros no ménos poderosos argumentos se han aducido en el órden propio de la filología, para demostrar cuán deleznables eran los fundamentos sobre que descansaba el iberismo del mencionado escritor; pero bastando lo expuesto para cercenar de las listas de nuestros vascos esparcidos por la Península la parte más considerable, no nos creemos obligados á agotar la materia. Esto en lo tocante al sistema á que Humboldt dió crédito; por lo que toca al que llamaríamos iberismo epigráfico, para diferenciarlo del etimológico, conviene indicar algunas de las razones que autorizan para no aceptar sus fallos sino como hipótesis más ingeniosas que sólidamente concertadas.

---

(1) Dice así Mayans en su *Tractatus de Hispania progenie vocis Ur*: «*sed ut redeam ad notationem nominis, quo de agimus, mihi verisimilius videtur Hippo significare oppidum cum Julipam idem esse videntur ad Julii oppidum, cuyus verum nomen colligitur ex gentile Julipense... Atque ipse Bochartus verisimilius Ilith Peah interpretatur Celsam plagam. Qua propter si coloniæ, quorum nomina desinunt in IPPO, phœniciabus debentur, in hunc censum venire deben sequentes: Acinippo.— Bæsippo. — Basilippo. — Belippo. — Cenipo.— Collipo. — Dipone.— Ilipo.— Irippo.— Lacippo.— Olisipo.— Orippo.— Ostippo.— Serippo. — Ventipo.*»

Tambien el Sr. Delgado, de quien tomamos la cita de Mayans, reduce los lugares terminados en ippo á la gente siria ó fenicia. *Nuevo método*, etc. Tomo I, pág. 137.

Curioso es por demás, dada esta filiacion, el ver que César en sus *Comentarios*, refiriéndose exclusivamente á Inglaterra, diga que los celtas llamaban en ella, Oppida á unos lugares protegidos por bosques ó marismas, admirablemente fortificados *por la naturaleza y el arte*, y cuya expugnacion no era fácil. ¿Si será que la voz oppida celto-inglesa fué llevada allí por los emigrantes fenicios que buscaban el estaño de las Cassiterides?

(2) Alguna vez *Ast* es euskara, como en *Astigarraga*, que segun Van Eys, procede de *astigar*, tilo, lugar plantado de tilos.

La langue iberienne et *la langue basque*. París, 1874.

Sabemos que las inscripciones lapidarias, llamadas celtíberas por unos y por otros ibéricas, son pocas, y en su mayoría hasta ahora indescifrables (1). Respecto de las monetarias, ya hemos dicho que se ha intentado por muy doctos numismáticos el fijar el alfabeto, y por consiguiente la lengua en que se escribieron, sin que sus loables conatos hayan dado hasta ahora los apetecidos resultados (2); pero de todos modos, hay que reconocer dos hechos muy significativos.

Primero: que las inscripciones lapidarias en general, son posteriores á la conquista romana de la Península: que respecto á las monetarias las autónomas más antiguas se hallan escritas con caractéres griegos, y fueron acuñadas 300 ó 400 años ántes de la Era comun, y que aparte de éstas, todas las demás, salvo muy raras excepciones, se acuñaron desde el año 218 ántes de Jesucristo tambien hasta 41 despues de nuestra era. Todo lo que se ha dicho respecto de una acuñacion más antigua está hoy relegado en el dominio de las fábulas (3).

Segundo: que el alfabeto empleado en las que se dicen escritas en totalidad ó en parte con caractéres ibéricos, procede, de una manera evidente, en sus elementos fundamentales, del fenicio.

Resulta, por tanto, que los testimonios del iberismo en la esfera epigráfica no se remontan más allá del siglo III á lo sumo, con la particularidad de que esos testimonios no revelan una escritura propia, característica y única, sino un sistema gráfico con distintas raíces, pero donde domina la influencia fenicia, que de muchos siglos venía obteniendo en la vida civil de los pueblos peninsulares altísima representacion.

De esa lengua y escritura indígena que segun se ha pretendido fué la que usaron los autoctones ó aborígenes peninsulares, no gozamos monumentos que pensando con prudencia, excedan el siglo III de la antigua Era, ni que persistan medio siglo despues del nacimiento de Jesucristo. Los vascongados, únicos representantes genuinos y puros de esa raza—al decir de los vascomaniacos—no tienen por su parte documento alguno filológico anterior al siglo XV de nuestra Era, ni tampoco se encuentran huellas auténticas de la lengua vascongada más allá del siglo X, y eso utilizando, segun la expresion de Hovelacque, un mapa latino de 980, que delimita la diócesis episcopal de Bayona, y que contiene los nombres más ó ménos alterados de algunas localidades del territorio euskara (4).

Todo concurre, por tanto, á recomendar la mayor prudencia en esta suerte de indagaciones. Ni puede tacharse de

---

(1) El Sr. Rada, en su muy notable trabajo sobre las *antigüedades del Cerro de los Santos*, ha escrito: «No se han estudiado todavía las lápidas celtibéricas de nuestro país; mas con las pocas que se han recogido, escritas *éstas en su mayor parte* en *lengua ibérica mezclada con la romana*, se puede observar el persistente uso de idioma y de caractéres indígenas hasta los fines del tercer siglo» (ant. de J. C.). *Discurso*, etc., pág. 103.

(2) El distinguido y profundo lengüista M. Abel Hovelacque, antiguo director de la *Revue de Lenguistique*, ha publicado recientemente un libro (París, Reinwald, editor, 1876) con el título de *La Lengüistica*, donde fija el estado de esta ciencia en sus últimos progresos. Ocupándose del iberismo, escribe, «Los monumentos de la lengua ibérica que llegaron hasta nosotros son de dos clases: unos son medallas ó inscripciones, otros nombres propios, y sobre todo topográficos, trascritos por autores griegos y latinos. Las medallas y las inscripciones ofrecen los elementos de un alfabeto derivado del fenicio: pero no hay que hacerse ilusiones sobre su pretendido desciframiento; está muy léjos de ser exacto *(il n'est rien moins que certain)*. No vemos con M. Vinson, en las distintas lecturas propuestas hasta hoy, más que traducciones aventuradas y violentas.» (Pág. 105).

Respecto de los nombres topográficos, dice el mismo autor: «La forma de los nombres recogidos por Estrabon, Plinio y otros autores antiguos, presenta, por el contrario, una base apreciable; pero es natural que los etimologistas hayan abusado, y mucho, segun su costumbre. Las aplicaciones propuestas por Humboldt, y despues de él por muchos etimologistas sin principios y sin método, son por lo ménos dudosas: podemos decir que los dos solos lengüistas en quienes se pueda tener hoy plena confianza respecto del escuara, MM. Van Eys y Vinson están de acuerdo en este punto. Su opinion es la nuestra. Pensamos que el nombre de Humboldt no básta para producir conviccion. Posible es que sus presunciones hayan sido justas; *posible es, y hasta verosímil y probable, que los antiguos habitantes de la Iberia hayan hablado* una lengua aliada al vasco, ó quizá una forma más antigua del vasco; pero no admitimos de ningun modo que esto se halle probado.» (Pág. 105.)

(3) Véase lo que sobre todo esto dice el eminente numismático Delgado en el cap. VI de sus Prolegómenos. *Nuevo método*, etc. Tomo I.

(4) Sobre esta materia pueden consultarse muchos textos. En la célebre discusion suscitada en el Instituto de Antropología de la Gran Bretaña é Irlanda en 1875, dijo el Rev. A. H Sayce lo siguiente:

«Los vascongados, física y lenguísticamente considerados, representan una raza que precedió á los celtas, quienes los empujaron hácia las escabrosidades del extremo Oeste, del mismo modo que los fenicios fueron empujados hácia el Norte por otras tribus arias; y así como la existencia de individuos rubios entre los vascos muestra sólo la mezcla de sangre que debia esperarse, del mismo modo, no podemos del estado actual de la lengua vasca sacar ningun argumento contra la doctrina de que la primitiva poblacion con la cual los celto-arias entraron en contacto, habló dialectos más antiguos y análogos ó congénitos. El idioma vasco más antiguo que conocemos no data de más de tres ó cuatro siglos, pues anteriormente el vasco no tenia literatura, siendo evidente que los cambios que las lenguas experimentan fuera de aquélla, son asombrosamente rápidos y sorprendentes. Las pocas inscripciones, nativas más antiguas, encontradas en la region norte de España, en cuanto han podido descifrarse, muestran un parecido muy escaso con el vasco moderno, y ya consta que Estrabon afirmaba que los iberos usaban diferentes dialectos y alfabetos. Esto se explica por la falta de comunicacion que trae consigo gran diversidad en el lenguaje...

El vasco es el único dialecto superviviente del que podríamos llamar la familia de las lenguas ibéricas, que fué dislocada por la invasion céltica. Inútilmente se buscaron las huellas de las frases vascas en nombres locales de la Francia ó de otra cualquiera parte; *el vasco* (conocido) es demasiado moderno para que nos permita conocer las formas de sus términos hace mil años, cuando nada hay que se corrompa tan pronto como los nombres propios. La tentativa de Humboldt de explicar los nombres locales con el vasco moderno es de necesidad un error *(a failure)*. Hasta que el vocabulario céltico haya sido estrechamente analizado y sus restos antiarios descubiertos, es imposible compararlo con las raíces vascas que han sido extraidas de la comparacion de los dialectos vascongados. Sólo la gramática y los idiomas pueden informarnos de si las lenguas célticas cayeron bajo la influencia de sus predecesores ibéricos. Si las formas ó dialectos antiarios semejantes á los encontrados en el vasco moderno pueden extraerse del celta, la filología habrá hecho cuanto

violenta la opinion que se resista á ver despejada la incógnita del pretendido iberismo pues por mucha que sea nuestra voluntad, ni podemos aceptar la palabra como un término étnico, sino geográfico, ni ménos admitir que el escuara actual fué un dia la lengua hablada en toda la Península, y sus representantes los aborígenes de la Iberia. Venerable giron de una época ignota, el vascongado de hoy, puede admitirse como la evolucion de un dialecto hablado en una region hispano-francesa, poco mayor que el área geográfica donde hoy se le encuentra subdividido en muchos dialectos, y éstos en múltiples matices: indudablemente en su integridad primitiva, desconocida, ese dialecto penetra en la edad prehistórica, pudiendo sin tortura incluirse entre los que ya recordaba Estrabon como reales en la Península.

Esto no implica que admitamos la universalidad de iberismo de la raza vascongada, pues á ello se oponen consideraciones de bulto que hallará el lector en la continuacion de estos estudios; pero por lo pronto debemos protestar contra los que, ignorando el descrédito de la teoría de Humboldt, formulan ágrias censuras contra cuantos no buscan por ese camino tortuoso y desconceptuado la solucion de los problemas etnogénicos de la Península (1).

TERCERA PARTE.

LOS ABORIGENES IBÉRICOS.

I.

A la luz que derraman los antecedentes reunidos en los capítulos que preceden, busquemos, en lo posible, el determinar qué linaje de hombres poblaba la Península en épocas anteriores á la historia. No se olvide lo que oportuna-

---

le es permitido para corroborar la teoría de que la poblacion encontrada por los celtas en el Occidente europeo, tiene en los vascos, física y lenguísticamente considerados, sus mejores representantes modernos.»

The Journal of Anth. Institut, July 1875.

Por su parte M. Hovelacque se expresa en estos términos: «El vasco para el extranjero se halla en un completo estado de aislamiento, pues ninguno de los idiomas que le rodean puede comparársele, si se trata de la formacion de las palabras, y de la morfología. El magyar, que es la lengua que se le parece más por algunos rasgos generales, se halla, geográficamente considerada, muy distante. Demás de esto, la historia del magyar es conocida en parte *mientras nada se sabe de la del vasco* . . . . Está probado que los pretendidos cantos de guerra euskaros atribuidos á una edad más antigua, á muchos centenares de años ántes del siglo X, no son nada ménos que apócrifos. Desde el siglo X al XVI, nada se encuentra que no sean nombres geográficos esparcidos en mapas, reglamentos, requisitorias y bulas pontificales, y Lucio Marineo Sículo fué el primero que habló del escuara en sus *Cosas memorables de España*, Alcalá 1530, citando tambien, por primera vez, algunas palabras. En cuanto á textos impresos, á lo ménos, que nos sean conocidos, el más antiguo es el discursillo de Panurgo, tomado del cap. IX del segundo libro de Rabelais, habiéndose impreso en 1542. Data el primer libro de 1545, conteniendo las poesías mitad religiosas, mitad eróticas de Bernardo Dacheparre, cura de San Miguel el Viejo, en la Baja Navarra.....»

La Lenguistique, pág. 93.

(1) Así, por ejemplo, Trueba, ocupándose de los discursos leidos por los Sres. Rada y Delgado y Fernandez-Guerra, en la recepcion del primero como académico de la historia, despues de afirmar que cierta inscripcion del cerro de los Santos es euskara, escribe el siguiente párrafo: «Figurémonos, por este ejemplo, *cuán á mandíbula batiente no se reirán los epigrafistas del porvenir*, cuando *sepan la lengua que ignoran* los epigrafistas de lo presente, y vean la FORMALIDAD Y LA CIENCIA *con que estos últimos dieron por inscripciones, por ejemplo, caldeas, inscripciones que pertenecian á una lengua viva y vulgar en su patria.*»

De cierto al hablar así debió Trueba sospechar el mal efecto que sus palabras debian producir, cuando intentó atenuarlas con las siguientes.

«Estoy seguro de que el sabio y nuevo académico á quien he citado, ha de ser el primero *que se admire de que él no empezase sus estudios* lenguístico-arqueológicos por el de la lengua que estudió Guillermo de Humboldt, ántes de emprender el estudio de la arqueología española.» No podemos, y lo sentimos, terciar como quisiéramos en esta materia; circunstancias que al lector no pueden ocultarse nos lo prohiben; pero séanos permitido llamar la atencion sobre un hecho que se repite en España con frecuencia. Pocos son los que se dedican aquí al estudio ingrato y difícil de la arqueología; y cuando hay quien, como Rada, acomete la ruda empresa de dotar á su patria de una obra que, cual la presente, marcará época en los fastos de la cultura nacional; cuando además de los merecimientos anteriores justifica su entrada en la corporacion que cultiva la ciencia de la historia, con un trabajo que, á pesar de algunos defectos de detalle, constituye un timbre honroso con que pocos pueden engalanarse, suele acontecer que de manos á boca aparece un crítico que pone al investigador como ropa de Pascua, por haber intentado ilustrar, lo que la generalidad miró con la más insigne negligencia. Esto aparte de que mayores sacrificios de tiempo, mayor seriedad y conocimientos se requieren para ocuparse de estas materias, que los que sin duda supone el célebre poeta encartado nuestro antiguo amigo.

mente expresamos cuando dijimos el error que implicaria la pretension de conocer los autoctones de un país, siendo esto de todo punto imposible, así como la escasa enseñanza que podia suministrarnos la peleoetnología y la arqueología prehistórica, toda vez que este género de materiales es, por extremo, reducido entre nosotros.

Hé aquí, en nuestro juicio, lo que aproximadamente puede establecerse en cuanto á la etnogenia ibérica:

Razas dolicocéfalas.......	Las troglodíticas.
Razas mixtas.............	La de los monumentos megalíticos, la de la industria del cobre.
Razas históricas.....	Las ibero-líbycas, ibero-fenicias, celto-iberas, ibero-griegas, ibero-jónicas.

Si existe algo verdaderamente difícil en esta clase de indigaciones, debe de ser el establecer—fuera del espíritu de sistema que prescinde de la realidad positiva con frecuencia—una clasificacion basada en un órden de hechos único y exclusivo. Dada la respetable antigüedad en donde nos es forzoso colocarnos, y con ella la carencia de materiales, no nos sentimos, nosotros al ménos, con fuerzas para otra cosa que no sea intentar una transitoria clasificacion de los pueblos que en cierto período concurrieron á formar el conjunto social que en la Península existia al invadirla las legiones de Roma. Hé aquí por qué la clasificacion que precede responde á diversos órdenes de hechos. Obrando *á posteriori*, usamos en el primer caso el adjetivo anatómico que caracteriza—como se notará—los testimonios humanos más antiguos, procedentes de yacimientos peninsulares auténticos. En el segundo nos valemos de una palabra que las más arcáicas tradiciones y monumentos no despreciables imponen fatalmente; llamamos históricas á las razas del tercer período, porque en realidad penetran en el círculo de la historia, siquiera ésta no se halle sino débilmente bosquejada y harto poco conocida.

Debemos tambien advertir que la palabra raza no puede ser tomada en esta ocasion, en su riguroso concepto antropológico, sino más bien en el sentido etnográfico. Sabemos, mediante el detenido estudio de la materia, las profundas dificultades con que se lucha en esta materia, y así usamos la palabra raza dándole un valor análogo al que Prichard le atribuia, al decir que en el nombre de razas comprendia toda coleccion de individuos con caractéres comunes más ó ménos semejantes y trasmisibles por la herencia, prescindiendo del orígen de esos caractéres. Nosotros concretaremos algo más, añadiendo que tambien hacemos caso omiso de los grados de parentesco que puedan darse entre esas razas ó variedades, no ocupándonos para nada de monogenia ni de poligenia.

Hace unos treinta años que un ilustre antropólogo, el escandinavo Retzius, consiguió por primera vez, hacer una aplicacion práctica de la craneometría á las cuestiones etnológicas, estableciendo dos grupos de poblacion en Europa, llamándolos respectivamente braquicéfalos y dolicocéfalos, designando al primero como verdaderamente autocton y al segundo como importado por inmigraciones sucesivas que habian traido el primitivo uso de los metales, ó sea del bronce, designado ya como de exclusiva extraccion asiática.

Conocia Retzius no pocos documentos prehistóricos, pues en Dinamarca y Suecia las colecciones que á ellos se refieren datan de muchos años; pero como suele acontecer al que inaugura una nueva série de indagaciones ó conocimientos, sobre atribuir excesivo valor á la mensuracion de los cráneos, dejóse dominar no poco, por el espíritu de sistema con sus funestos *á priori*. Afirmóse, pues, que la poblacion paleo-neolítica de la Europa habia sido braquicéfala, debiendo incluirse en ella los pueblos actuales que considerados lengüísticamente no procedieran del ramal indo-europeo ó indo-germánico, como entónces se decia.

Sentado esto, y haciéndose aplicaciones prácticas, declaráronse braquicéfalos, entre otros, á los fineses y á los vascongados. No habia duda tocante de estos últimos, porque algunos cráneos medidos por Retzius testificaban la braquicefalia, lo que coincidia con la demostracion de un orígen antiario, suministrada por el lenguaje.

Durante muchos años y mediante el crédito y la notoriedad que alcanzaron las doctrinas del eminente anatómico sueco mencionado, la braquicefalia de los autoctones europeos gozó de los sufragios generales; pero al cabo la mayor experiencia, nutrida en hechos y en documentos, puso en tela de juicio la respetada teoría, que contradicha con muy poderosas razones vino al suelo. Y las causas de esta derrota no podian desconocerse ni contradecirse. En primer lugar el exclusivismo craneológico perdió mucha de su importancia, pues se vió que en la region prehistórica solian descubrirse asociados los cráneos dolicocéfalos á los braquicéfalos; y en segundo, Broca el primero, y Virchon inmediatamente, demostraron que los cráneos vascos, al parecer más arcáicos, eran dolicocéfalos.

Abierto por tal modo el campo á nuevas y más precisas indagaciones, hánse obtenido de yacimientos geológicos

perfectamente caracterizados cierto número de cráneos que, utilizados por dos insignes antropólogos, MM. de Quatrefages y Hamy, han permitido establecer la siguiente clasificacion (1):

RAZAS PREHISTÓRICAS DE EUROPA.

1.ª Raza dolico-platycéfala.....	Tipo de Canstatd. La más antigua, por haberse encontrado sus testimonios en yacimientos geológicos más primitivos. Refiérense á ella los cráneos de Canstatd, Eguisheim, Brüx, Neanrderthal y Denise.
2.ª Raza dolicocéfala...........	Tipo de Cromagnon. Sigue inmediatamente á la de Canstatd. Relaciónanse con ella los cráneos descubiertos en Cromagnon, Laugerie-Basse, Bruniquel, Montrejean, Grenelle y Solutré.
1.ª Raza braquicéfala...........	Tipo mesaticéfalo de Furfooz. Señalada en Furfooz, Baillargues y Lombrives.
2.ª Raza braquicéfala...........	Tipo subbraquicéfalo de Furfooz, Moulin—Quingnon, Aldene, etc.. etc.
3.ª Raza braquicéfala...........	Tipo de Grenelle. Encontrada tambien en Inglaterra, Alemania, Dinamarca y Suecia.
4.ª Raza braquicéfala...........	Tipo de la Iruchere.

Tanto las dos razas dolicocéfalas, como las cuatro braquicéfalas, han vivido paralelamente en las regiones europeas que se han explorado hasta ahora, si bien entre todas, la señalada en un yacimiento cuaternario más antiguo, es la de Canstatd, mientras entre las braquicéfalas, la que parece más arcáica es la de Grenelle. Segun el parecer de los más acreditados antropólogos, no hay modo de buscar nada más antiguo, y por tanto, dichas razas están consideradas como autoctonas ó aborígenes. Diferéncianse respectivamente por aquellos caractéres anatómicos que el exámen de sus cráneos puso de manifiesto, sin que esto indique preponderancia de las unas sobre las otras, ni precedencia, aunque hasta ahora, como ántes se ha expresado, el tipo de Canstatd es el que á los otros se antepone paleontológicamente.

Tenemos, por tanto, una gradual escala á que referirnos en nuestra indagacion, y aplicándola resueltamente, podremos, si no con evidencia, á lo ménos con las probabilidades más racionales, figurarnos algo análogo al aspecto que debia ofrecer la Península étnicamente considerada, en las remotísimas edades á que nos contraemos.

Tipo de Canstatd. Sólo un testimonio de esta raza, y éste de dudosa fecha, ha ofrecido hasta ahora la paleoetnología de la Península. Nos referimos al célebre cráneo descubierto en la Cantera de Forbes, en Gibraltar. Hallóse este cráneo incrustrado en una verdadera roca, habiendo sido preciso un verdadero trabajo de cincel para separarle las adherencias, con especialidad en la region facial. Pero si bien no se puede fijar geológicamente su edad, por no haber sido extraido por manos competentes, sus caractéres morfológicos le atribuyen una descomedida importancia desde el particular punto de vista de la etnogenia ibérica.

El cráneo de Forbes carece de una parte de la region superior, comprendida entre el bregma y el lambda, y de la mandíbula inferior. Estudiado por antropólogos tan consumados como Busk, Broca y Huxley, no vacilaron en asimilarlo á los más arcáicos que hasta ahora conocemos. De escaso volúmen, sumamente dolicocéfalo, con los arcos superciliares tan prominentes como los de Neanderthal, proñato y ancho, con enormes órbitas, y éstas casi redondas, reducidísimo en su region frontal y aplastado en esta parte, el cráneo de Forbes correspondió á un individuo de una raza muy inferior; de una raza que, segun los profundos estudios y comparaciones de los Sres. Quatrefages y Hamy, tiene actualmente representacion bastante análoga en ciertos pueblos negros de la India central y en los australianos del Sur y del Norte; raza que por virtud de la ley de atavismo suele presentarse todavía entre las poblaciones de las islas británicas y de la Península ibérica.

Sin salirnos, pues, del terreno de las hipótesis más verosímiles, y sin temor de que el cráneo de Forbes sea considerado como un ejemplo de teratología, podemos decir que en una época vecina del comienzo cuaternario, existia en la extremidad meridional de la Península un tipo humano semejante al descubierto en los estratos cuaternarios

(1) *Crania Ethnica*, por MM. de Quatrefages y Hamy, París, Germer-Ballière. En curso de publicacion. La craneología científica aplicada á la etnogenia tiene una brillante historia. Sin remontarnos más allá del año de 1844, hallamos que en esta fecha Lucæ dá á luz su obra clásica titulada *Zur organischen Formenlhere.* A este hombre distinguido siguió Morton con su *Crania Americana* y su *Crania ægyptiaca;* vienen despues His, Rutimeyer, Ecker Barnard Davis y Thurnam, con sus *Crania Helvética*, *Crania Germaniæ Merid. Occid.*, *Crania Británica;* Baer abre nuevos horizontes con su *Crania selecta et thesauris anthropologicis*, preparando el campo donde se produciria la obra clásica y sintética de los mencionados antropólogos.

de la cuenca del Rhin, en Italia y en Francia; tipo de muy inferior representacion, segun que la craneología comparada nos demuestra.

No huelga aquí el recordar que, segun el eminente profesor Huxley, la poblacion primitiva del Egipto debió aproximarse á un tipo semejante al que hoy nos ofrecen los australianos y los dashyus (1). ¿Existiria en lo remoto alguna relacion entre los ribereños del Nilo y los que habitaban ambas orillas del Estrecho calpense? Pronto contestaremos esta pregunta.

Tipo de Cromagnon. Más afortunados que ántes, podemos considerar incluidos en esta série, de acuerdo con muy autorizados antropólogos, los cráneos descubiertos en las cavernas de Gibraltar, y tambien el extraido de la caverna de la Mujer en Alhama de Granada.

Diferénciase el tipo de Cromagnon del anterior en que presenta la frente ancha, notablemente desarrollada por encima de los senos frontales, que no resaltan con exceso; en que el occipital avanza hácia adelante, y tambien por las proporciones generales armónicas del conjunto. En una palabra, los hombres de Cromagnon no ofrecen tan pronunciados los caractéres de salvajismo que en los de Canstatd predominan. Mientras éstos viven en la época cuaternaria, que simbolizan los horizontes inferiores del mamuth, los hombres de Cromagnon se extienden por el horizonte más superior del reno, durante un lapso de tiempo en que la fauna se modifica grandemente, demostrando las mudanzas que en la climatología se han realizado.

Pero hay que fijarse en varias particularidades de monta en nuestro estudio. Al lado de la raza dolicocéfala de Cromagnon, viven otras mesaticéfalas y braquicéfalas; y cuando se intenta trazar su área de dispersion, nótase que se extiende desde las cavernas de los Pirineos, y por las Landas, hasta los niveles medios de Grenelle, que tambien se presenta en Mentone, en la Tierra de Labur (Italia), en la isla de Liri, y hasta en Bélgica; á pesar de todo lo cual la opinion más científica sitúa su gran centro de poblacion en el Sudoeste de la Francia, y más particularmente en el Valle de la Vezere, calculándose que los restos que se descubren en otros puntos, representan grupos coloniales irradiados del territorio que, en cuanto á la Francia, limitan hoy, de una parte el Adour y de la otra el Garona y el Dordoña, ó lo que es lo mismo, una zona aproximadamente incluida en los límites de la Aquitania.

Sin poderse considerar estos confines como definitivos, hasta ahora no marcan otros los más señalados descubrimientos; pero de todos modos, la circunstancia de encontrarse la mayor densidad de la raza de Cromagnon en las inmediaciones del territorio que ocupa la gente euskara, es de legítima enseñanza para nosotros, como descubrirá el lector que siga prestándonos su atencion.

Segun los profundos trabajos craneométricos de Broca, el tipo de Cromagnon aparece en cráneos históricos recogidos en los Landas y en el cementerio de Zarauz; pero donde existen sus más puros representantes es en los túmulos megalíticos de Roknia, y sobre todo entre los primitivos Guanches de Tenerife. Ni Busk y Broca vacilan en incluir en este tipo los dos cráneos extraidos de la Caverna Genista, pudiéndose tambien sin violencia considerar como de idéntica filiacion el de Alhama de Granada; y de acuerdo con el mismo Busk y con el experimentado Falconer, el encontrado en la mina de cobre del Milagro (Astúrias), que se conserva en la Escuela de Minas de Madrid (2).

No hay medio, como se ve, de negar que, por lo que respecta á la Península, la raza dolicocéfala de Cromagnon se halla representada en los cráneos históricos de Zarauz, en otros que Jagor recogió en Villaro y en otras localidades inmediatas (3), en el procedente de una muy antigua mina de la region asturiana y en otros de las cavernas andaluzas de la parte más meridional.

(1) «Aunque los modernos egipcios se han modificado mucho por la civilizacion, y probablemente por los cruzamientos, todavía ofrecen la piel oscura, el cabello negro, sedoso y ondeado, el cráneo largo, los labios gruesos y las ventanas de las narices dilatadas; caractéres que, como sabemos, distinguian á sus más remotos antepasados, y los mismos que hacen que éstos y aquéllos se aproximen más al australiano y al dashyu que ningun otro grupo de hombres.»

Journal of the Ethnological Society of London, volume for 1871, pág. 405.

(2) Véanse los diferentes trabajos de Broca sobre los vascos en el volúmen II de *Memoires d'Antropologie*, 1874.

Busk, *On the Cares of Gibraltar*, etc., en *International Congrèss of prehistoric archæology. Third Session. Norwich*, 1868. London: Longman, Green, and Co., 1869.

Broca, *Ossements des cavernes de Gibraltar* en *Bulletins de la Société d'Anthropologie de París.* París, Víctor Masson, 1870.

Prado, *Descripcion física y geológica de la provincia de Madrid*, 1864.

(3) Los disfruta Virchow, quien ha dicho lo siguiente: «Poseo, por la bondad de M. Jagor, siete cráneos vascos, cuya mayor parte procede del cementerio de Villaro, cerca de Bilbao, esto es, de una localidad muy conocida; y como todos esos cráneos son *dolicocéfalos* verdaderos... etc.» Virchow, despues de compararlos con otros, concluye que el tipo general vasco es dolicocéfalo.

Véase *Congrès international d'Anthropologie et d'archeol. prehistoriques*, 2me *Session*, 1867. París, Reinwald, 1868.

Respecto del Portugal, M. Pruner Bey designa como dolicocéfalo uno de los dos tipos encontrados en la Gruta de Cesareda (Casa da Moura), con la circunstancia de que las ramas horizontales de su mandíbula inferior, originaria del quioquemondigo de Arruda, juntamente con las de Cesareda, recuerdan inevitablemente las condiciones del cráneo bereber del Africa (1). Extiéndese, pues, geográficamente la raza de Cromagnon desde las inmediaciones del Garonne hasta las orillas del Cantábrico; reaparece en Portugal; luégo en Andalucía, y por último, en todo el litoral del Africa del Norte y en las Islas Canarias.

¿Qué raza es esta? ¿Podemos descubrir sus huellas, no ya en los tiempos prehistóricos, sino en los más antiguos anales de la historia positiva? ¿Se le deben atribuir los más arcáicos monumentos megalíticos? Hé aquí el importantísimo problema que deseamos resolver. Trátase del punto más trascendental en la etnogenia ibérica, y nuestros lectores no han de sorprenderse si lo ventilamos con la extension que pide, y á la vez con la prudencia que la materia por sí misma reclama.

II.

Para fortuna nuestra, abundan los trabajos antropológicos y arqueológicos que podemos utilizar en esta indagacion, consistiendo nuestro principal empeño en reunir sus resultados, agruparlos y fundirlos, por decirlo así, en conclusiones que nada dejen que desear á la crítica ménos indulgente.

Y lo diremos desde luégo; para nosotros, que hemos hecho un detenido estudio de la materia, la raza fósil de Cromagnon es la que llega hasta la edad histórica, y que en ella penetra con el nombre genérico de raza bereber. Demostrarlo así es nuestro deseo (2).

Discutir, á la altura en que nos encontramos, en geología, la probable union del continente africano ó de una parte muy considerable de él con el continente europeo, por lo ménos en la region hoy llamada Andalucía, sería malgastar un tiempo precioso, reproduciendo los argumentos y observaciones que la testifican. Prescindiendo de la union que por la isla de Sicilia debió de existir tambien entre la peninsula italiana y la costa del Africa, no es permitido detenerse á comprobar lo que ha puesto de manifiesto la geología de un lado, y del otro la fauna y la flora, en parte fósiles, de las costas mauritanas é hispano-provenzales. Grandes y extensas mudanzas han debido realizarse en las últimas edades geológicas en el continente africano y en la cuenca del Mediterráneo, no permitiendo dudarlo, entre otros hechos muy significativos, la existencia de ese mar interior africano, que en cierto período debió contribuir á que la actual península ibérica se prolongara sin la ruptura del Estrecho, en una extension considerable por el Sur y el Oriente de aquella region, y tambien hácia el ocaso, como hace sospechar las particularidades que se observan en el archipiélago de las Canarias (3).

(1) *Congrès international*, etc., 2me sesion, pág. 34.

(2) Son tan numerosos los autores que utilizamos en esta investigacion, cuanto abrumaríamos el texto si hubiéramos de repetir en cada línea la cita del pasaje donde nos apoyamos. Para descargo de nuestra conciencia literaria, diremos aquí que este capítulo descansa principalmente en lo que nos enseñan las siguientes producciones:

Hanoteau y Letourneaux. *La Kabilie é les coutumes kabiles.* Paris, 1872.

J. A. N. Perier. *Des races dites bereberes et de leur etnogenie.* Paris, 1873; Memoires de la Société d'Anthropologie de Paris.

Faidherbe. Sus varios trabajos sobre las antigüedades de la Argelia, y tambien sobre la antropología de la misma region.

Topinard. *Instructions particulières sur l'anthropologie de l'Argélie.*

Repecto de Marruecos, además de los escritores clásicos bemos consultado entre otros muchos:

Ebn-haldun. *Historia de los Bereberes*, trad. de Slane, y los libros especiales de Jackson, Gräber de Hemsö, Drumond Hay, Leon Godard, Renou; esto aparte de los datos que nos ha proporcionado la *Historia de África* del Kaïruanis) trad. de Pellisier y Remusat), los estudios de Corette, Berbrugger, etc.

La Bibliografía Bereber es tan copiosa que renunciamos á condensarla en una nota.

(3) Está demostrada ya la comunicacion del mar interior africano con el Mediterráneo por el golfo de Gabes. El capitan de E. M. francés Roudaire, acaba de volver de la expedicion científica que habia emprendido para estudiar detenidamente este importantísimo asunto. M. Roudaire ha confirmado todo lo que se sospechaba tocante al mar africano, el cual volveria á producirse solamente abriendo un canal de 20 kilómetros que permitiera la entrada de las aguas del Mediterráneo. Dicho mar, que tendria una profundidad de 15 á 17 metros, ocuparia hasta 16.200 kilómetros cuadrados, bañando parte del territorio de Túnez y de la Argelia en una extension de 270 kilómetros por 50 á 60 de largo. El antiguo lecho, como se comprende, se prolongaba en cierto modo paralelamente á la línea que sigue la costa africana.

En el Mediterráneo se han ofrecido considerables cambios. La forma actual de la costa de la Provenza era muy distinta en la antigüedad. El delta del Ródano avanzaba grandemente en el Mediterráneo.

Charles Martins *Aigues-Mortes.* Essai geologique et historique. Montpellier, 1875.

Demostró prácticamente el ilustre Lartet cómo en la época cuaternaria cierto número de mamíferos emigró desde la Europa al Africa, y si la emigracion no fué real, cómo, por lo ménos, esos mismos animales que vivian allende y aquende el Estrecho de Gibraltar desaparecieron, extinguiéndose en la zona europea, para dejarnos sus huellas en los estratos geológicos, mientras prolongaban su existencia del lado allá del Mediterráneo. Para no abrumar al lector con citas, recordaremos únicamente que entre los materiales fósiles de las cavernas calpenses se ha señalado la *Hyena brunea*, habitante hoy del extremo Sur africano, y tambien que en la fauna viviente de aquella localidad no se ha extinguido todavía una familia de simios que tiene muy análogo parentesco con las que habitan las montañas del Norte mauritano. Flora y fauna continúan todavía asemejándose en lo posible en la Berbería y en las comarcas béticas que avecinan el Estrecho, y todas las influencias de los tiempos y de los hechos históricos no han conseguido hasta ahora, borrar en absoluto, ciertos rasgos étnicos comunes de que, como diremos oportunamente, participan los bereberes rifeños y angherinos y los montañeses de la Serranía de Ronda.

Prescindiendo de los cristianos y judíos que residen en el Imperio marroquí y en la Argelia, es cosa averiguada que el resto de la poblacion se divide de este modo:

EN LA ARGELIA.

Kuruglis: producidos por la union de los genízaros turcos con las mujeres del litoral. Son poco numerosos.

Moros: mestizos tambien, sin carácter étnico, que residen en las ciudades principales.

Negros: proceden en su mayoría del Sudan, de donde han sido importados como esclavos y prisioneros de guerra; y tambien, segun algunos, de un centro propio que los autores hasta Ptolomeo fijan en la region del oasis de Tuat, de Uargla y del Ued-R'ir. Su número es indeterminado.

Arabes: procedentes de las invasiones históricas musulmanas entre los siglos IV y X de nuestra Era. Desde 1864 que ascendian á unos 500.000, han disminuido considerablemente, por el cólera, el hambre, las viruelas, etc. Entre los árabes existen grupos nómadas llamados beduinos.

Bereberes: son los verdaderos indígenas. Ascendian en 1864, segun el doctor Warnier (1), á 2.200.000 individuos. Entre éstos se distinguen algunos con el nombre de berranis. Son gentes que acuden á las ciudades á labrarse un pequeño capital, y que luégo regresan á sus distritos naturales.

En rigor dominan en la Argelia dos razas bastante puras: la árabe, exótica; la bereber, autoctona, hasta donde es permitido emplear esta palabra.

Respecto del imperio marroquí, los datos estadísticos que conocemos son inconciliables entre sí. Jackson, Gräberg de Hemsö, Didier, Leon Godard y otros muchos han calculado la poblacion mogrebina, señalando cifras muy distintas, pero todos concuerdan bastante en la reparticion étnica. Prescindiendo, como ántes hicimos, de los judíos y cristianos, puede distribuirse la poblacion marroquí, segun Godard, de este modo:

Bereberes. Donde se incluyen las amazirghas y shelloks, ascendian en 1860 á 3.750.000.

Arabes. Incluyendo los beduinos y los mestizos, 3.550.000.

Negros. 500.000. Conviene advertir que la poblacion negra, muy escasa en el litoral y hácia el Norte, se halla condensada en el Tafilete y en las inmediaciones de Sahara. Tambien se debe tener muy en cuenta que los negros obtienen en Marruecos una consideracion que no alcanzaron en ningun otro Estado regido por blancos, hasta el punto de que la familia imperante es mestiza. Esto sirve para explicar las modificaciones que semejantes cruzamientos han debido introducir, á la continua, en los tipos étnicos indígenas.

Fijándonos en los bereberes, cúmplenos advertir, pues así conviene á nuestros fines, que las tribus de los amazirghas (2) ocupan las ramificaciones del Atlas desde Tedla al Riff, ó lo que es lo mismo, la region más próxima al Estrecho, conservándose en un grado de pureza étnica sorprendente, segun nosotros mismos hemos comprobado (3), en las tribus que ocupan la zona litoral y montañosa que desde Tánger se extiende hasta las Chaffarinas. Dilátanse los shellocks hácia el Sur y el Occidente, á partir de Mequinez, diferenciándose de los amazirghas, no físicamente,

(1) WARNIER. *L'Algerie devant l'Empereur.* Paris, 1865.
(2) Amazirgha, en bereber, equivale á *noble.* Sellocks significa lo propio.
(3) Durante la campaña hispano-marroquí.

sino en que los primeros aún retienen sus costumbres primitivas, viviendo casi desnudos en grutas excavadas en las peñas, miéntras los otros se inclinan á ocupar habitaciones de fábrica, siquiera unos y otros rechacen todo yugo que pretenda regir el albedrío indómito y persistente de su carácter (1).

Por la parte del Occidente los bereberes no traspasan los límites mogrebinos; en cambio, hácia el Este, se prolongan más allá de la Argelia, encontrándoseles en Túnez con el nombre de Zuanas, en Trípoli con el de Adems, no escaseando en el Sahara habitado, donde se les designa con el término genérico de Tuaregs (2). Notemos consiguientemente como los bereberes de hoy ocupan todo el litoral mogrebino del Océano y el africano mediterráneo hasta las fronteras occidentales del Egipto, pudiendo calcularse que pasan de ocho millones los que actualmente los representan.

Considerada esta region en su totalidad, aparece en los geógrafos más antiguos con el nombre de *Lybia*. En cuanto á la *Mauritania*, es un nombre más moderno aplicado á las comarcas marroquíes más próximas al Estrecho. Esta misma Mauritania se llamó luego *Tingitania*, dilatándose desde el Moluya hasta el Océano, para diferenciarla de la *Cesarica*, que avanzaba hácia el Este hasta el Ued-el-Kebir. Por *Getulia* se entendió un territorio al Mediodia de la Mauritania, y por *Hispania transfetana* la Mauritania tingitana, unida á la Península ibérica durante cierto período del Imperio bizantino.

Por último, la denominacion histórica de bereberes, orígen de Berbería, proviene de la palabra βαρϐαροι, Barbarí, y es relativamente moderna.

Las noticias históricas más antiguas tocante á las razas que englobaremos en la frase bereber, para evitar confusiones, se hallan en los monumentos egipcios, remontándose á una antigüedad de cinco ó seis mil años, que es cuanto podemos apetecer. Manethon, en su traduccion de los *Anales egipcios*, menciona ciertas gentes que en este idioma se llamaban *Rebu* ó *Lebu*, nombres que en griego se convirtieron en Λίϐυες, esto es, Lybios. Durante la IV dinastía (3) parece que los egipcios sometieron á una parte de los Lybios, extendiéndose hácia el Occidente. Sucesos harto trascendentales ocurren en el Egipto despues de ese acontecimiento, de los cuales debemos prescindir, para afirmar que durante la dinastía XVIII, esto es, cuando la supremacía militar del Egipto alcanza su máximo desarrollo, Thutmeo III (4) dilataba su imperio por el litoral lybico, y no es violento suponer que sus flotas llegaban hasta el mismo Estrecho gaditano (5).

No cabe negar que las relaciones de los egipcios con los pueblos que habitaban las costas mediterráneas del Africa datan de remotísima fecha, pudiendo inferirse de los datos antes consignados y de otros, que en la extremidad de aquel mar existian grupos de hombres perfectamente conocidos en las riberas del Nilo, centro de la más alta cultura en tan dilatados tiempos. Indicamos ántes que en una pintura egipciaca se descubria la representacion de las cuatro razas en que se suponía dividida la humanidad, resultando de ella perfectamente caracterizado el tipo occidental, que muy luégo ocupa puesto muy importante en los anales faraónicos.

Sin proponernos ventilar las conexiones étnicas que pudieran existir entre los occidentales y los indígenas del Nilo, parece lógico, al que abarca en su conjunto la civilizacion egipciaca, el pensar que ésta debió hacer sentir su influencia bajo distintas relaciones, y desde muy temprano en todas las costas mediterráneas, y á juzgar de este modo convida, entre otros, el estudio de las constituciones religiosas de tan remotos períodos, pues se descubre que lo mismo en el litoral africano que en el europeo, la teogonía egipciaca fué marcando sus huellas, enseñándonos por tal modo que no hubo pueblo, desde las márgenes del Ponto Cimmeriano hasta las llamadas Columnas de Hércules, que no participara, cuál más, cuál ménos, de los destellos que el elevado estado social egipciaco despedia en su derredor (6).

---

(1) Consúltese para esta parte especialmente, á Godard.

(2) Esto es, los *abandonados*, los *olvidados*.

(3) De 1000 á 1550 próximamente ántes de Jesucristo.—Véase Ebers, *Thaten und Zeit Tothmes III*, 1873. De Rougé, *Annales de Touhtmes III*.

(4) Duró 284 años, de 4235 á 3951 ántes de Jesucristo. — Véase Lenormant, *Manuel d'Histoire ancienne de l'Orient*, tome I. París, 1869. — Maspero, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient*. París, 1875.

(5) Antes hemos afirmado, refiriéndonos á Lenormant, que en Cherchell (Argelia) se han obtenido monumentos de dicho rey, uno de los más emprendedores del Egipto.

(6) Es por demás curiosa la siguiente coincidencia:

Segun Macrobio *(Saturn.*, I, 19), los bereberes de la Aquitania adoraban con el nombre de Neton una estátua masculina adornada de rayos. En algunas representaciones escultóricas egipcias se ve al sol, representado por unos rayos, ante los cuales se prosterna el Faraon. No se olvide que Neit es en

Nueva confirmacion recibe esta doctrina de hechos auténticos, áun más significativos que los apuntados. Aludimos á las importantísimas noticias que nos suministran los anales de Merenptah, con ocasion de sus guerras contra los pueblos del Mediterráneo.

Ya el eminente egiptólogo, Vizconde de Rougé, en su monografía sobre el poema de Pentaur (1), habia derramado algunos resplandores sobre estos sucesos; pero despues de sus estudios en Karnak y Luqsor, fué cuando, aleccionado por numerosos descubrimientos, hizo la luz en tan intrincada materia, condensando el fruto de sus trabajos en una muy luminosa Memoria, impresa en 1867 (2), que ha de servirnos ahora de seguro guia. Impulsado Rougé en su viaje científico por el vivísimo anhelo de ilustrar un problema que estimaba de grandísima influencia en el porvenir de los estudios históricos en lo relativo á la Edad antigua, es inútil de parte nuestra el recordar la severa crítica, la diligencia extremada, el celo verdaderamente insólito con que tan venerable anticuario hubo de conducirse, hasta conseguir que las que ántes eran meras sospechas se convirtieran en convicciones evidentes.

Segun de Rougé, las primeras tentativas de los ribereños mediterráneos contra el Egipto, debieron empezar desde el reinado de Seti I, catorce ó quince siglos ántes de nuestra Era, fundándose para ello en que consta que un cuerpo de soldados prisioneros *s'ardaina* figuraba en el ejército de Ramses II, calculándose que aquéllos habian sido cautivados en la campaña de Seti I contra los libios (3).

Tambien el mismo Ramses peleó y venció á los Tahennu, hombres del Oeste egipcio: la lucha más sangrienta realizóse sin embargo durante el gobierno de Merenptah. De ella dá cuenta una grande inscripcion de 77 columnas de geroglíficos conservada en Karnak, y que Rougé ha descifrado satisfactoriamente.

Por lo visto, los libios no sólo habian sacudido el yugo faraónico, sino que ensoberbecidos se decidieron á intentar la conquista de una parte del Egipto. ¡Quién sabe si los trastornos geológicos acaecidos en el centro del Africa, no habian á la larga hecho más duras las condiciones de la vida, obligando á los indígenas á buscar en el delta del Nilo lo que en su patria escaseaba! ¡Por ventura las dislocaciones de las razas del Africa interior influyeron tambien en los hechos que vamos á relatar someramente! Sea lo que quiera, consta ya que dirigidos por un príncipe libio, nombrado Mormuiu, los mediterráneos atacaron el Egipto por el Occidente, llegando hasta el mismo Menphis. Dura fué la contienda; pero el Faraon consiguió, segundado desde el cielo por Ammon, rechazar á los Tamehu (4). En una batalla decisiva Mormuiu perdió su arco, su aljaba y sus sandalias, *juntamente con sus joyas de oro y plata, sus utensilios de bronce*, los aderezos de su mujer, sus muebles, sus arcos, sus espadas, sus bueyes, cabras y asnos, con todo lo demás que habia traido de su país.

Fugitiva, prisionera ó muerta la gente Tamehu, los jefes egipcios que habian avanzado por el territorio propio de aquélla, dejaron aliados que continuaran la persecucion, regresando ellos con los cautivos y el botin, entre cuyos objetos se enumeran los utensilios en oro y plata, las espadas, cuchillos, corazas y *cnemides*, armas que pertenecian especialmente á los *pueblos del mar,* pues las de los libios habian sido enumeradas al hablar especialmente de Mormuiu.

¿Qué pueblos entendian concretamente los egipcios por Tamehu? Ante todo los *Rebu* ó *Lebu* (5) y los *Mas'uas'*, que ocupaban el Norte de Africa, como ha determinado con precision admirable Brugsch (6); pero la frase Tamehu no se aplicaba únicamente á los habitantes de Tahennu, esto es, de la region Oeste, nebulosa y oscura del Africa, vista desde el Egipto, sino á los diversos pueblos del litoral Mediterráneo. Segun las representaciones pictóricas egipciacas á que ántes nos referimos, los Tamehu comprendian un grupo de naciones de piel blanca, con los ojos á menudo azules, aunque no siempre, y los cabellos castaños ó rubios y alguna vez rojos, si bien es sabido que para caracte-

el Egipto la representacion femenina del elemento celeste ó de la luz, llamándosela *madre generadora* del sol. Tambien Nut personifica el espacio celeste luminoso, y tambien la fuente de la luz solar. Nub, que es otra forma de la misma personificacion, significa *del oro*, diosa de lo resplandeciente. Para el egipcio, el sol se levantaba por el Oriente con el nombre de Horus, y se ponia en Occidente con el de Tum ó Tom.

PIERRET. *Dictionnaire d'archeologie egiptienne.* Paris, MDCCCLXXV.

(1) *Bibliotheque Orientale*, tome II.

(2) *Memoire sur les attaques dirigées contre l'Egypte*, en la Revue d'archeologie, tomo de 1867, pág. 36 y siguientes.

(3) Rougé entiende que el mismo Ramses dirigió esta guerra como asociado de Seti I. En los restos del poema de Pentaur, línea 6 (Karnak), se lee: «Les s'ardaina de los prisioneros de S. Majestad.»

(4) Líneas 25 y 26 de la inscripcion.

(5) Rebu y Lebu son sinónimos, pues en el egipcio antiguo sólo habia, segun Rougé, una sola articulacion para las líquidas *r* y *l*.

(6) Véase su *Geographie der narchbarlendær Ægypteus*, tomo II.

rizar el tipo, los artistas egipcios habian copiado del natural á los hombres que mejor conocian, esto es, á los libios ó norte-africanos. El tocado es por demás característico: compónese, escribe de Rougé, de una larga trenza enroscada, que pasa por delante de la oreja y que cae sobre la espalda, imitando por la curvatura, el cuerno inferior de algunos carneros; tocado que quizá se relacione con el culto de Ammon en el oásis. Solamente los Rebu (1) y los Mas'uas' aparecen adornados de este modo en los monumentos egipcios, y además el conocido emblema de Neith, la diosa de Sais, se ve labrado, al decir de Brugsch, en los brazos y piernas de los Tamehu, calculándose que este símbolo relaciona á manera de nexo, á esos pueblos con las regiones occidentales del Bajo Egipto, anunciando analogías originales ó primitivas entre libios y egipciacos, en lo privativo á la principal divinidad femenina de unos y otros.

Probablemente nunca se llegará á explicar la causa inicial de estas coincidencias, aunque sin temor de la paradoja se puede sospechar que en remotísimas edades, quizá entre libios y egipciacos no existieran sino diferencias geográficas; pero lo que debe fijar el ánimo del hombre reflexivo es la predileccion en que el egipcio tiene al libio, cuando lo escoge para que simbolice al conjunto de los hombres del Norte.

Volviendo á la enseñanza que suministra la inscripcion de Karnak, nos encontramos que demás de los pueblos norte-africanos que Merenptah domeñó, hubo de reducir tambien otros genéricamente designados con la frase de «hombres del mar,» entre los cuales ocupaban lugar preeminente los S'ardana ó S'ardaina, antepasados de los sardos, tribu libia trasportada del África (2) á la isla de Cerdeña por un cierto *Sardus*, hijo, segun la leyenda, de Hércules de Libia.

Prosperaron los sardos de tal modo, que desde su isla emprendieron expediciones de colonizacion á distintos extremos del Mediterráneo, si ya no es que los establecimientos que llevan aquel nombre, procedian directamente del África, donde la voz S'ardana respondia á alguna variedad étnica ó patronímica. Lo cierto es, que la estirpe sarda aparece en más apartados puntos, dando, como es de suponer, grandísimo impulso á las comunicaciones marítimas y á las relaciones internacionales.

Guiado M. F. de Saulcy por los autores clásicos, ha señalado la presencia de los sardones en el Rosellon (3); de Rougé, por su parte, los halla en la Sardici del Adriático, que Estrabon menciona, en la ciudad de Illyria, llamada Sardica, y en los montes Sardonici, del país de los Liburnos. No ha de parecer, por tanto, inverosímil que los sardos, en union de otros pueblos, frecuentaran tambien el litoral mediterráneo español, cuando tan cerca de la frontera española establecian una de sus colonias ó factorías (4).

Demás de los S'ardainas, figuran entre los debelados por Merenptah ó sus generales los *Turs'a*, que los eruditos

---

(1) Véase á Brugsch, tomo II, pl. I, núm. 40, y pl. IV, núms. 22 y 30, á quien Rougé cita. A propósito de los Mas'uas' nota éste que eran muy poderosos entre los libios, usando el mismo adorno característico de los Tamehu, esto es, la larga trenza que cubre las orejas y se enrosca sobre los hombros. Tanto Brugsch como Rougé, los identifican con los Masues, que Herodoto fija en el Africa septentrional.

En uno de los relieves de Karnak, reproducido en la *Histoire de l'art Egyptien*, por Prise d'Avennes, aparece Seti I combatiendo á los jefes Tahennu. Uno está ya tendido en tierra, el otro próximo á caer. Ambos gastan un tocado ó casco que tiene en los costados anteriores, no una, sino dos especies de trenzas encorvadas en su extremidad, que se dirigen hácia atrás. Tambien usan el manto abrochado, que se ve en las representaciones gráficas de los Mas'uas'.

Curioso es, por lo demás, que ese mismo tocado, con modificaciones parciales, se encuentre en un retrato pictórico de Ramses II. No nos atrevemos á explicar esta coincidencia. Quizá la gente libia ejerció algun influjo sobre los egipcios. Para esta idea recordamos que adscritos los prisioneros al ejército faraónico, fijáronse en el Bajo Egipto y llegaron á desarrollarse de tal modo, que el título de jefe de los Mas'uas', que parece descollaban, llegó á ser codiciado hasta por los príncipes de sangre real. Ocho siglos ántes de nuestra Era, la mayor parte de los príncipes regionales enumerados en la inscripcion de Pianximerianum les pertenecian, lo que explica cómo la tradicion atribuyó á Psammético un orígen libio.

Véase á Rougé para más pormenores. Por lo demás, estos poderosos é influyentes Mas'uas' son los mismos Amazirghas ó Amazighs de ahora, que Ptolemeo mencionaba con el nombre de Maziques.

(2) Véanse GUIGNIAUT, *Religiones de l'antiquité*, t. IV, pág. 245.

OTTFRIED MULLER, *Die Etrusker*, I, pág. 183.

(3) Sobre este particular escribe P. Mela: «Inde est ora Sardo num (sardonum), et parva flumina Thetis et Thicis ubi accrevære persæva, colonia Ruscino, vicus Eliberri magnæ quondam urbis et inagnarum opum tenue vestigium» (Lib. II, cap. V. Gallia Narbonensis). Véase el artículo de Saulcy en la *Revue archeologique*, 1867, pág. 57.

(4) Usaban los S'ardana un escudo ó rodela y una espada delgada, á veces tan larga como la de los Mas'uas', y en el casco se advierte una especie de punta aguda que termina en una bola de metal, acompañándole dos cuernos en forma de media luna.

Las estrechas relaciones de sardos y egipcios es un hecho ya auténtico en la ciencia arqueológica.

Véase entre otros trabajos á CHAVAS. *Etudes sur l'antiquité historique d'après les sources egyptiennes*, 1873.

FRANÇOIS LENORMANT. *Les premieres civilisations*, 1874.

G. SPANO. *Memoria sopra il nome di Serdegna é degli antichi Sardi in relaçione coi monumenti dell'Egipto*, etc. Cagliari, 1873. *Scoperte archeo logica fattesi en Sardegni*, etc. Cagliari, 1873. Este autor afirma que el nombre de Serdeña es anterior al mito del guerrero líbico Sardus, haciéndolo derivar de la raíz oriental *Sharad, Shard, Sharat, Shardan, Shardana*, rojo, epíteto inspirado por el color incandescente de la isla, producto de sus volcanes.

reducen á los etruscos (1) ó tirrenos, quienes si no procedian de los libios debieron comunicarse entre sí, muy estrechamente en lo antiguo, como imagina Rougé, afirmándole en esta conjetura, entre otros hechos, el que Herodoto dijo (Lib. II, pág. 50) que Poseidon, el Dios por excelencia de los tirrenos, era de prosapia líbica, y tambien lo expresado por el mismo Herodoto y por Apolodoro tocante á la Pallas líbica. De todos modos, los mismos acontecimientos narrados en Karnak están mostrando la estrecha alianza de tirrenos, etruscos ó turs'as con los norte africanos, llevándonos estos hechos, como por la mano, á pensar que algunos siglos ántes de la Era moderna las relaciones y los cruzamientos entre los pueblos ribereños del Mediterráneo eran tan frecuentes como fecundos para la cultura general (2).

Segun indicios bastante exactos, Seti II, sucesor de Merenptah, debió tambien dirigir sus fuerzas militares contra los mediterráneos ú occidentales; pero si no hay fundamentos bastantes para negarlo, tampoco se gozan las noticias positivas que respecto á esta contienda secular se descubren durante el reinado de Ramses III, jefe de la inmediata ó vigésima dinastía.

No consiente la índole de este trabajo que entremos á desentrañar todos los hechos acaecidos en las orillas del Mediterráneo desde el advenimiento de Tutmes III durante el siglo XVI, hasta el fin del XIV, en que Ramses III se sienta en el trono de los Faraones. Únicamente recordaremos que en este período se registra, entre otros acontecimientos de bulto, la extension que adquiere la marina fenicia, suceso tan importante, cuanto que á su contacto llega el Mediterráneo á convertirse en un mar fenicio.

Miéntras que este dominio se dilata hasta constituir un poderoso elemento que influirá de la manera más señalada en la total civilizacion de Occidente, los pueblos ribereños del Mediterráneo, asociados á los norte-africanos y occidentales, persisten en sus contiendas con los faraones. Ramses III se ve obligado á medir con ellos sus armas; y si hemos de respetar lo que dicen los monumentos egipciacos, siempre resultó de parte de ellos la victoria. Pocos detalles poseemos respecto de esta nueva lucha, pero bastan los tres grandes relieves de Medinet Abu para que se descubran las considerables proporciones que alcanzó. Figuraron en ellas mediterráneos y occidentales más ó ménos confederados, y entre todos los Mas' uas', ó sean los amazirghas de hoy, llevaron la parte principal, puesto que segun un testimonio auténtico, Ramses les mató ó destrozó en una sola batalla 12.000 hombres. En ese mismo trance los Mas' uas' perdieron muchas espadas, algunas de cinco codos, y tambien 93 carros y 193 caballos, cifra esta última muy elocuente, pues denota la preponderancia de sus dueños, cuando se sabe cuán raros eran semejantes animales en Africa, por aquellos tiempos.

Hasta aquí las huellas que de la gente bereber descubre el anticuario en los monumentos faraónicos; y aunque á veces sus noticias ó indicaciones justifican controversias muy empeñadas, no hay modo de ocultar que á la claridad que esparcen, vemos á los habitantes de las dos márgenes del Estrecho, dibujándose en el fondo nebuloso de la primitiva historia positiva con su carácter antropológico, con su fisonomía moral y con los rasgos que figuran el estado de su incipiente civilizacion. Durante tres siglos, desde Tutmes III á Ramses III, el Egipto se sobrepone en último resultado, con su cultura superior, á la de todos los mediterráneos; pero desde ese último soberano las cosas cambian de una manera muy decisiva. Las grandes expediciones marítimas no concluyen; pero en adelante, fenicios y helenos principalmente, y muy luégo cartagineses y latinos, serán sus más preponderantes conductores.

III.

Mucho nos equivocamos, ó queda comprobada nuestra tésis fundamental: forman los bereberes el núcleo de la gran poblacion que durante el período que hemos llamado mesolítico habita las cavernas de la Bética y de Portugal,

(1) En los monumentos de la época de Ramses III, los Turs'a ó Turs'as figuran entre los primeros con un casco idéntico al de los etruscos.

FABRETTI. *Primo supplemento alla racolta delle antichisime* iscriçioni italiche con l'aggiunta di alcune *osservazioni*, etc., 1874. Este autor precisa la alta cultura de los primitivos etruscos y sus grandes relaciones con todos los mediterráneos. Como particularidad indica que el alfabeto etrusco es la evolucion del griego.

(2) Hay AA. que hacen hermanos á los iberos (bereberes) y á los liguros. Virchow niega el hecho, diciendo que los vascos (iberos) son dolicocéfalos y los sardos braquicéfalos; pero el *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia, organo della Societá italiana di Antropologia e di Etnologia*, que publica el eminente Mantegazza, dice que precisamente la coleccion de cráneos del Museo de Florencia demuestra que los sardos son dolicocéfalos grandemente.—Volúmen IV, 1874.

y la misma que labra los monumentos megalíticos que nos sirven de pretexto para estas fatigosas indagaciones. Esa misma raza dolicocéfela es la que con variedades subalternas se dilata por toda la Península, existiendo de ella parciales representantes en los actuales vascongados del lado acá del Pirineo, y la que nos ha dejado muy grandes testimonios en las momias de los guanches de las Canarias. Son por tanto los bereberes los únicos que con arreglo á los datos recolectados, pueden considerarse como autoctones ibéricos, tomando siempre la palabra en el sentido convencional que le hemos atribuido.

Antropológicamente considerado, este aserto no tropieza con grandes dificultades: la craneología de uno y otro lado del Estrecho se corresponde en cuanto podemos inducir de los datos recogidos; demás de esto, el testimonio histórico con la inspeccion actual de los kabylas rifeños y de los serranos de Ronda, por ejemplo, hacen que el observador reflexivo descubra sorprendentes analogías. Hombres rubios con ojos azules ó claros existian en las montañas que más se aproximan al Estrecho, ántes de las invasiones germánicas; esos mismos hombres han salvado el espacio que ocupa la Reconquista y el Renacimiento, y se ofrecen hoy, en bastante número, con los caractéres de raza que debieron tener hace treinta ó cuarenta siglos. El viajero que despues de estudiar á los verdaderos berberiscos, como en la Andalucía baja se llama á los amazirghas, se traslada, cual nosotros hemos ejecutado, desde la costa marroquí á los distritos centrales de la Serranía, se siente impresionado por semejanzas á veces inexplicables y delicadas, pero que, repitiéndose, llegan á formar en el ánimo una conviccion inevitable; el parentesco remotísimo de ambos pueblos, áun prescindiendo de todo lo que pueda contribuir á explicar esas aproximaciones durante la historia de la dominacion musulmana en la Península. En todo caso, las inmigraciones bereberes durante el imperio de los islamitas no hicieron sino reforzar los gérmenes étnicos depositados en las asperezas de la *Sierra* en la época prehistórica.

Algunas dificultades, no obstante, se ofrecen para generalizar la poblacion bereber á la Península. Si los vascos son restos de esa raza, deberíamos encontrar semejanzas entre su propio idioma y los dialectos de la Libia. Hé aquí el argumento á que nos referimos, más especioso que sólido, como demostraremos en breves líneas.

Comencemos por reconocer que el conjunto de los idiomas bereberes se halla englobado en lo que hoy se llama en lingüística *Lenguas khamíticas* (1), que se subdividen de este modo:

I. Grupo egipcio.
II. Grupo libio.
III. Grupo etiópico.

De éstos, el libio se extendió en lo antiguo por todo el litoral africano, desde el Egipto hasta el Atlántico; es por tanto la lengua genérica bereber, esto es, la lengua que en nuestra hipótesis debió hablarse en ambos lados del Estrecho.

Ahora bien; la gramática de esa lengua, importantísima para nosotros, es un misterio; nadie la conoce, apenas si se empiezan á descifrar algunas de las inscripciones que al libio se refieren. No hay que buscar semejanzas actuales entre los dialectos líbicos y el vasco; tanto aquéllos como éste han experimentado tales mudanzas, que deben encontrarse léjos de su punto de partida. Pero hay algo todavía más concluyente. Si difícil, por no decir imposible, es aproximarse el vasco de hoy á los dialectos bereberes, no lo es ménos buscar semejanzas entre las lenguas khamíticas y semíticas de donde proceden. Todas son tinieblas en este camino. Ignoramos el centro geográfico donde debió organizarse el idioma semítico, generador de las lenguas khamíticas; nada sabemos respecto del momento de la disgregacion de las unas del otro, ni cuyos eran los rasgos comunes del primer idioma khamítico; lo único que se puede afirmar es que la separacion debió verificarse en una muy profunda antigüedad, como lo indica, á juicio de Hovelacque, la persistencia de las lenguas semíticas en sus formas antiguas, á través de todo el período histórico. Perdido está, por tanto, el idioma comun de donde brotarian las lenguas semíticas y khamíticas, y no hay que empeñarse en buscarlo; ¿pero quién sabe si el primitivo euskara no representaba más ó ménos parcialmente una diferenciacion propia de ese ignoto lenguaje? Ni se diga que en todo caso deberia asemejarse á los khamitas, dado que etnológicamente incluimos á los vascos entre los bereberes.

(1) Véase sobre todo esto el notable libro de nuestro querido amigo M. Abel Hovelacque, *La Lengüistique.*

El profundo Federico Müller ha dicho y probado que las relaciones de parentesco apreciables entre las lenguas semíticas y las khamíticas residen más en la identidad del organismo que en la coincidencia de las formas hechas ó constituidas en cada una de ellas. Piensa Hovelacque, de acuerdo con Müller, que cuando unas y otras se separaron, el idioma comun no habia salido del período rudimentario lo que presupone mayor inferioridad en el organismo, y por consiguiente mayores diferencias morfológicas al constituirse separadamente cada una de aquellas ramas. Y tambien es de notar que la ciencia descubre que en la familia lengüística khamítica, las diferenciaciones interiores son muy prematuras, descubriéndose ménos analogía entre ellas que entre las semíticas respectivamente.

Recójanse ahora todas estas enseñanzas, y no parecerá violenta nuestra conjetura: el primitivo euskara, que no conocemos, pudo muy bien representar una de las primeras derivaciones khamíticas, uno de esos esbozos de lengua desprendidos del dialecto comun que se ha perdido. Hipótesis por hipótesis, no ha de resultar la nuestra ilícita y baldía, cuando todo parece autorizarnos para que sumemos á los euskaras con aquellas primitivas gentes que, emparentadas con los egipcios, se dilataban por el litoral africano y el europeo hispano-portugués. Un idioma que como el euskara parece no haber gozado nunca de alfabeto propio; un idioma que segun los cálculos más prudentes se halla reducido hoy á unas 1.300 palabras propias (1), no puede autorizar opiniones más concluyentes y satisfactorias; en cambio no contraría de una manera que descorazone, la hipótesis que sin la menor confianza adelantamos, sometiéndola al juicio de los hombres competentes, más que con otro algun fin, con el de promover las manifestaciones de su crítica autorizada.

De ménos valía es el argumento arqueológico que, fundándose en los textos egipciacos, puede hacerse contra nuestra teoría bereber-ibérica. Hemos visto que los libios usan los metales preciosos y el bronce (2). Siendo esto así, ¿cómo no se encuentran abundantes yacimentos de estos mismos objetos en el litoral bético-lusitano? La respuesta es perentoria. La cultura bereber debia graduarse en una direccion inversa á su desarrollo geográfico, es decir, que á medida que sus representantes se alejaban del Nilo, debia de ser ménos perfecta, más tosca y rudimentaria. En nuestro sentir, los bereberes ibéricos no entraron en pleno período de progreso, sino al sentirse influidos por la colonizacion fenicio-pelásgica, ocurriendo desde entónces que mientras sus hermanos del Riff se quedaban estancados, las corrientes civilizadoras que recibia la Península por la costa mediterránea, empujaban la cultura ibérica con gran nérvio en el litoral del Este y del Sur, quedando tambien como detenidos los grupos étnicos esparcidos por las montañas del Noroeste.

Un tercer argumento tomado de la antropología puede ocurrirse: afirmamos que los euskaras proceden de la gran familia bereber, rubia, de ojos azules y piel blanca. Entre aquéllos se encuentran individuos que se adaptan á este tipo; pero tambien existen muchos de color moreno y pelo negro. Aparte de que étnicamente está probado que los euskaras actuales no son una raza de sangre pura, Perier ha descubierto que la raza bereber, tanto antigua como moderna, contiene, demás de los rubios, grupos considerables de hombres más ó ménos trigueños, con ojos oscuros y melados y cabello negro (3). Añádase á este dato el muy significativo que debemos á Broca, á saber, que los vascos no son siempre ni dolicocéfalos ni rubios, y tendremos resuelta la dificultad.

IV.

Con los fenicios nos acercamos á la historia grandemente. Demás de las minas de Cerro-Muriano, que explotan aquéllos de una manera fecunda, existen restos de otras en las sierras más próximas al Estrecho. Las vertientes meridionales de la Serranía de Ronda, los montes de Casares y de Manilva, como los de Alcalá de los Gazules y Jimena, encierran galerías abandonadas hace siglos, pero donde los antiguos iberos trabajaron.

(1) Véase Charnock.

(2) Sobre la introduccion del bronce en el Occidente europeo, debe consultarse SPANO (GIOVANINI), *Scoperte archeologiche fattesi en Sardigna in tutto l'anno* 1874. Cagliari: Alagua, 1874. Este autor ha descubierto muchos talleres de fabricacion de piezas de bronce en Cerdeña, calculando que aquellos isleños las exportaban para los etruscos, los sículos, los libios y tambien para los occidentales. Spano cree que todo el comercio antiguo del bronce procedía del emporio sardo.

(3) Véase la Memoria *Des Races dites bereberes*, pág 52.

Nada diremos de las minas cordobesas, de las que existen á la derecha del Guadalquivir, no léjos de Sevilla, de las que se han señalado en la divisoria bético-extremeña, ni de las considerabilísimas de la provincia de Huelva, y del Alemtejo, y por último, de las asturianas. La explotacion de esos criaderos oscila en la penumbra de los tiempos históricos. Los martillos recogidos en Cerro-Muriano, en Huelva y en Ruy Gomez (Portugal), no permiten dudarlo. En los Museos arqueológicos de Francia, Italia, Suiza, Inglaterra, Alemania, Suecia y Dinamarca, hemos visto y estudiado piezas análogas procedentes de una industria que no ha salido de la infancia; pero al propio tiempo la explotacion de esas riquezas, por lo ménos en la Península, sigue encerrada en límites subalternos, y en ellos penetra en la historia, donde no alcanza sino una muy relativa evolucion. Necesario es descender hasta la época romana para hallar en Cerro-Muriano, por ejemplo, testimonios del progreso industrial que á los mayores adelantos generales correspondia.

Es el período del cobre en la Península una sucesion de cambios y elementos étnicos de varia estirpe. Sobre el fondo ya turbado de los autoctones, se juxtaponen celtas y quizá ligures y etruscos (1). Acuden tambien los navegantes de Tyro, que renuevan el elemento asirio y egipciaco, harto infiltrado á nuestro parecer en las poblaciones costaneras; segundan sus expediciones los jonios, los hombres del Archipiélago; y por último, se enseñorea de la zona más productiva, por lo explotada, el diligente cartaginés. A esta época corresponden, por ventura, algunos de los cráneos de Gibraltar, y tambien el sub-braquicéfalo de Cabeço de Arruda.

Los instrumentos neolíticos no desaparecen; continúan usándose, aunque el cobre se les sobrepone, y tambien el bronce seguramente, importado por distintas fronteras. Insensiblemente se acerca la edad completa de los metales, y sobre todo la del hierro, que se asocia á sus predecesoras y deja no pocas señales en la Península.

¿Quién podrá despues de hallar, si no evidentes, muy aproximadas á la verdad, estas consideraciones, figurarse á los pueblos ibéricos como pertenecientes á una ó más razas puras, no ya antropológica, sino etnológicamente consideradas? De seguro que no cometerá el error de hablar de una raza ibera primitiva ni de otra celtíbera subalterna, pero ambas unas, el que alejado de todo espíritu de sistema discurra y se explique sobre estos empeñados y difíciles problemas.

Los monumentos megalíticos españoles, en la imperfeccion con que se nos muestran y hasta en su relativa parvedad, no pueden ser referidos á un solo pueblo. Son producto de la actividad de muchos, en distintas épocas. Su estrecha comparacion con los norte-africanos señaló cierto grado de similitud; la cerámica extraida de ellos, como la encontrada en las cavernas, es la cerámica prehistórica de los yacimientos cuaternarios en Francia y de las tumbas argelinas.

Lo mismo ocurre con los utensilios neolíticos; lo propio con las armas de bronce que suelen recogerse en varios parajes. No ofrecen rasgos particulares que las distingan en el conjunto de estas antigüedades. Sólo parece más característica de nuestro suelo la industria del cobre.

Al lado de estos testimonios, solicitan nuestra atencion algunos estatuarios que, como los de Yekla, presentan barajados algunos de los elementos étnicos que hemos ido enumerando: tambien sucede lo propio con las llamadas inscripciones ibéricas; y por último, en las medallas autónomas más arcáicas, esa compenetracion genésica se enseñorea hasta señalarnos el maridaje de los más diversos elementos, que precede á la conquista romana; crísis momentánea que será seguida de nuevas fusiones históricas, en que tanta parte tocara á hebreos, vándalos, suevos, visigodos, bizantinos, árabes, bereberes, normandos y francos.

No hay razas puras en la Península. Hé aquí el resultado capital de nuestra investigacion antropológica, arqueológica, lingüística é histórica. Cuando más, podemos figurarnos que en los primeros dias de la época cuaternaria erraban por las comarcas peninsulares hordas procedentes del gran núcleo khamítico, que desde el Egipto llegaba hasta las márgenes del Estrecho Gaditano.

A este primer período sucede lo que llamamos, para que se nos entienda, época bereber; los autoctones ibéricos

---

(1) El elemento etrusco parece, segun grandes probabilidades, que ha dejado algunos vestigios en Tarragona y sus inmediaciones. Lo más notable es que tambien se hallan en Portugal. En Alcacer do Sal, á una profundidad de $0^m,82$, se han desenterrado buen número de urnas cinerarias, entre las cuales catorce se designan como ofreciendo el carácter etrusco más puro y marcado. Segun el Sr. Da Silva, estos vasos están adornados de pinturas donde parece representada una lucha de razas.

Boletin architectonico é de archeologia da R. associaçao dos architectos é archeologos portugueses, 2.ª série, Lisboa, 1874; y *Revue d'Anthropologie* tomo IV, página 320.

se dan la mano con los del Norte de Africa. Hé aquí una hipótesis que nos atrevemos á someter los primeros á la consideracion de los sabios: el predominio bereber en la Península.

Tambien imaginamos que el Egipto llega con su influencia directa hasta nuestras costas. La dilatacion del elemento faraónico por todo el Mediterráneo, es otra evidencia que debemos á la crítica arqueológica. Es incontestable, afirma un escritor muy distinguido y competente, nuestro querido amigo M. Cazalis de Fonduce, que desde los tiempos del antiguo imperio, y sobre todo desde el siglo xvii ántes de nuestra Era, los egipcios recorrian el Mediterráneo, sosteniendo relaciones con los pueblos ribereños é insulares, llegando su prevision hasta nombrar funcionarios especiales encargados de mantener y de fomentar estas relaciones internacionales (1). M. de Chabas, en sus célebres *Estudios sobre la antigüedad histórica segun las fuentes egipciacas*, ha condensado cuantos documentos se necesitaban para favorecer semejantes conjeturas.

Durante el reinado de Tutmes III, un cierto escriba áulico, de nombre Thoth, preside á este linaje de útiles tentativas. Más explícitos los anales del nuevo imperio, no contienen indicaciones vagas sobre los pueblos mediterráneos, sino que llegan, como hemos visto, á citarlos á veces por sus nombres individuales.

Gracias á recientes descubrimientos prehistóricos, las indicaciones de los geroglíficos se confirman en ámplia escala. En la isla de Cerdeña se han encontrado testimonios fehacientes de la cultura egipcia, de tipo indígena; y en los numerosos monumentos que comprende la arqueología etrusca, resalta esa misma cultura con señales muy marcadas (2).

Pero ántes de la fecha que presuponen los documentos etruscos, debió el impulso civilizador faraónico haberse hecho sensible en las mismas costas del mar Tirreno y de la Camargue, porque segun arqueólogos eminentes, en los palafitos suizos de la edad de la piedra se han hallado pruebas del conocimiento de la agricultura egipciaca (3). Tambien la cultura etrusca se extiende hácia el Occidente y el Norte de Europa, y buen testimonio ofrecen de esto último los vasos cinerarios, análogos á los de Chiusi, desenterrados en la cuenca del Rhin y en la Pomerania, y que ha dado á conocer al mundo científico el muy experimentado profesor Virchow (4).

No es lícito, ante estos testimonios, desconocer que la historia de la civilizacion europea occidental se ilumina, por primera vez, catorce ó quince siglos ántes de nuestra Era; así como que la etnología de la Península ibérica recibe una muy considerable porcion de esta claridad. Ni es menor la que proyecta sobre ella la historia primitiva de los fenicios. Las remotas expediciones marítimas de éstos en busca del estaño, no se comprenden sino admitiendo el prévio conocimiento de nuestras costas orientales y meridionales. Atraviesan aquellos diligentes marinos el Estrecho de Hércules, y progresivamente, de playa en playa, dejan señalados sus pasos, que no cesan sino en las regiones meridionales de la Escandinavia (5).

No faltan anticuarios que coloquen entre los siglos xvi y xvii ántes de Jesucristo, las primeras navegaciones fenicias hácia el Occidente; otros reducen algo esas fechas; á pesar de lo que resulta una antigüedad muy respetable. Bajo la relacion etnológica, no consideramos subalternos estos acontecimientos: la sangre fenicia debió necesariamente ingerirse, en no escasa copia, en los grupos bereberes que ocupaban las comarcas marítimas. Algunos siglos adelante, cuando la poblacion de la Península habia sido penetrada por muy diversas estirpes, era todavía tan enérgico el elemento fenicio, que la Bética, domeñada por los romanos, se rebelaba indómita, aclamando la política de la gente cartaginesa, que con aquél se emparentaba.

Todavía no se ha reconocido en nuestra historia, de una manera precisa y ámplia, la importancia de la colonizacion fenicia y cartaginesa. En lo general vivimos, respetando fábulas insostenibles, sin curarnos de exponer en científico aparato, cuanto la crítica arqueológica moderna nos enseña en órden á estos hechos. Dia llegará, no lo dudamos, en que deje de ofrecerse á los propagadores del alfabeto como simples aventureros que pasan por nuestras costas sin dejar nada útil en recompensa de la explotacion de las riquezas naturales con que les convidamos. Bastará

(1) Véase *Revue d'Antropologie* 1874, pág. 501.

«El Egipto era entónces lo que Atenas fué luégo, lo que Roma fué despues de Atenas; un objeto de curiosidad y de codicia para todos esos pueblos aún bárbaros que se agitaban en torno de sus fronteras, atraidos por tanto brillo, tentados por tan grandes riquezas.» ANCESSI, *L'Egipte et Moise*, París, 1875.

(2) *Congrès international d'Anthropologie et d'Archéologie préhistoriques*. Session à Bologne, 1871. Bologne, 1873. Discusion sobre la etnología italiana.

(3) Discusion sobre la etnología italiana.

(4) Boletines de la Sociedad Antropológica de Berlin.

(5) Véanse NILSSON, WIBERG, etc.

entónces calcular que los primeros vagidos auténticos y positivos de nuestra cultura histórica — las inscripciones lapidarias llamadas ibéricas y las monedas autónomas (1) — están vaciados en el molde fenicio, para mirar con simpatía lo que la crítica más vulgar quiso hacernos aborrecible.

Paralelamente á estos hechos realízanse otros, no ménos significativos, en nuestra antigüedad. La colonizacion griega y la llegada por el Pirineo de los arios ó indo-germanos. Respecto á la significacion de los primeros, mucho habria que decir; tampoco está quilatada; respecto de la inmigracion que lleva el título de céltica, nos encontramos en los albores de la crítica. En España no han despertado todavía estos temas el interés que legítimamente les pertenece. Abandonados á vulgares manos, y siempre sin gozar del crédito y del favor que podria hacerlos atractivos en su aridez, permanecen oscurecidos ú olvidados, siendo demasiadamente corto el número de los que con altas miras y criterio verdaderamente científico los acometen.

Todo esto y mucho más se desprende del estudio de nuestros monumentos megalíticos y de los problemas antropológicos, lingüísticos, arqueológicos é históricos á que irremisiblemente nos conduce. No hemos agotado la indagacion. Amplísimo campo dejamos sin explorar; pero mientras reanudamos estos trabajos con mayor holgura, tolérese que llamemos la atencion de las personas competentes acerca de las hipótesis y conjeturas que con las reservas necesarias sometemos los primeros, á su criterio y á su patriotismo.

(1) De buen grado acometeríamos el estudio comparativo de las letras ibéricas con el de las primitivas líbicas y con los caractéres irlandeses llamados Ogam. Es tema que excede á nuestro plan y al espacio de que disponemos. Hemos, pues, de contentarnos con llamar la atencion de los eruditos sobre este punto arqueológico trascendental. Existen caractéres arcáicos en el Norte del Africa, en la Península, en la Gran Bretaña y hasta en la Escandinavia, que no se han comparado científicamente: existen tradiciones de una emigracion ibérica hácia el Occidente; señálanse sus huellas en la Irlanda. ¡Quién sabe lo que un estudio concienzudo de estos materiales no podria de descubrirnos!



COLCHA DE SEDA,

(Se conserva en el Museo Arqueológico Nacional)

COLCHA MUDEJAR

DEL

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL,

POR

DON ISIDORO ROSELL Y TORRES,

DEL CUERPO FACULTATIVO DE ARCHIVEROS, BIBLIOTECARIOS Y ANTICUARIOS.

I.



ACE poco tiempo llenábamos algunas páginas de esta publicacion con el estudio de una materia análoga á la que ahora vamos á tratar. Un tapiz flamenco, precioso objeto de arte que se conserva en el Museo Arqueológico (1), nos sugirió algunas consideraciones acerca de los orígenes de la industria textil; otra bella manifestacion de ésta, ofrecemos ahora como digna materia de estudio, cual la primera, tambien expuesta á la vista del público en una de las salas de aquel centro de antiguas preciosidades: la COLCHA MUDEJÁR á que nos referimos, podrá no rivalizar con el flamenco tapiz en belleza artística y primores de un órden superior á las comunes manifestaciones industriales; pero cierto que como indubitable producto de la patria industria, como característico dentro de un tipo original y exclusivo, es sin duda un objeto digno de exámen detenido y particularizado.

Acaso ornato en otro tiempo de la morada de algun magnate, acaso destinada á un uso comun en la vida, pudo salvarse la COLCHA MUDEJÁR de la general destruccion que parece aneja á cierta clase de objetos, de los cuales apenas suele quedar otra memoria que la mencion en los catálogos ó antiguos inventarios de archivos públicos ó privados, ó cuando más, informes y destrozados girones que entre el polvo de algun olvidado desvan, ó con destino á usos que bien pudieran apellidarse profanos, figuradamente hablando, dicen bien claro á los ojos del que con lástima los contempla, á qué vienen á parar por fin todas las galas y riquezas de que una generacion se muestra tan avara, no pudiendo garantizarlas contra la inevitable destruccion de los tiempos.

La COLCHA MUDEJÁR es una rara excepcion, dada la materia de que está formada y el objeto á que parece debió destinarse; y áun cuando su antigüedad no sea relativamente grande, la rareza de objetos de esta clase y la buena

(1) *Tapiz flamenco del Museo Arqueológico Nacional*, tomo VII, pág. 47.

conservacion de su tejido, bastará á que la demos el suficiente valor para consagrar á su estudio las presentes páginas.

Como complemento á lo que entónces apuntamos respecto á la industria textil en lo que se refiere al arte de la tapicería, apuntaremos ahora lo que más interesa á nuestro actual propósito, recordando los orígenes y progresos de los tejidos en las necesarias y sucesivas relaciones de unos países con otros. Hecho este resúmen, trataremos de presentar este compendiado cuadro, bajo un punto de vista único, exclusivo y original en nuestra patria, esto es, el arte y la industria mudejár, en cuyos caractéres bellos y variados no puede ménos de reconocerse un valor grande, casi del todo inapreciado hasta hace poco en los estudios arqueológicos y artísticos de dentro y fuera de España.

II.

Si la historia artística é industrial adquiere su verdadero valor cuando funda sus afirmaciones en la existencia actual de los monumentos, nada más costoso y empeñado que trazar sus páginas, por lo que se refiere á los productos de la industria textil. Del largo período de la Edad-media no se conservan sino pequeños trozos de tejidos, á veces desprovistos de toda artística ornamentacion; y si á los documentos escritos acudimos, otras dificultades de distinto género se presentan: la poca claridad de los textos no permite distinguir el bordado ejecutado con aguja sobre una tela cualquiera, del tejido propiamente dicho, esto es, en que la parte de adorno forma un todo con la del fondo, ó ha sido de ejecucion simultánea. Por otra parte, las denominaciones empleadas por los autores antiguos, no sólo para las varias clases de tejidos, sino hasta para su ornamentacion, son tan múltiples, y á veces tan poco susceptibles de traduccion, bien sean de textos griegos ó latinos, que no es extraña la ambigüedad en ambas denominaciones.

Estas dificultades de un lado, y el espacio, limitado si se quiere, de que podemos disponer, al par que la necesidad de contenernos dentro de la circunscripcion del asunto especial que hemos de tratar, nos obligan á señalar tan sólo los puntos capitales en el desarrollo de esta industria, citando algunos auténticos testimonios que más caractericen sus diferentes períodos ó fases especiales.

Casi tan antiguo como el uso de los tejidos es el de embellecerlos con adornos ó figuras, obtenidas bien en la misma trama, bien por superposicion, esto es, por medio del recamado ó bordado, diferencia que, repetimos, no es fácil establecer al tratar de antiguos textos ó documentos en que se ven citados. Difícil asimismo es señalar su orígen, si bien como otras muchas artes, hubo de tener su cuna en el Asia, en las regiones de la India ó de la Pérsia, más allá de los tiempos históricos. Natural parece que los adornos obtenidos por medio del bordado precediesen á los tejidos propiamente dichos, de mayor complicacion indudablemente, en cuanto á su fabricacion. Así se confirma por el testimonio más antiguo al par que más auténtico entre las fuentes históricas: el de Moisés en el capítulo XXVI, versículo 1 del *Exodo*, y así tambien se patentiza en el mismo sagrado libro (cap. XXXV, vers. 35), por lo que hace á los colores empleados por aquellos primitivos artífices.

No nos detendremos aquí tampoco á citar otros antiguos testimonios por lo que hace á autores profanos, como son Homero y Herodoto, respecto á las antiguas civilizaciones helénica y egipcia, pasajes que de paso citamos en otro lugar de esta obra (1), y que se ven confirmados, si no por monumentos vivos, digámoslo así, por los que nos transcriben las pinturas de los antiguos vasos, en que se ven figuras cubiertas de vestiduras ornadas y muebles tapizados con no menor profusion que gusto y riqueza.

Los testimonios de Virgilio y Horacio entre los poetas latinos, y el aún más auténtico y expuesto con toda la claridad y lucidez de su excelente prosa, del insigne Ciceron, nos convencerian del uso de tales tejidos entre los romanos, si monumentos coetáneos á aquellos autores no nos hablasen aún con más insistencia sobre este punto, y si multitud de causas históricas, por decirlo así, no nos autorizasen de antemano á hacer una suposicion fundada

(1) Tomo VII, pág. 51.

en el mismo poderío y dominacion del *pueblo-rey* sobre las naciones del Asia y las comarcas de la antigua y laboriosa raza helénica. Sabido es que el triunfo de Roma sobre el mundo antiguo tuvo su base en el despojo de sus más codiciadas riquezas, así del órden material, como en el de las artes é industrias propias de cada nacionalidad.

El verdadero gusto artístico, el afan de lo rico y lo fastuoso pareció, no obstante, vincularse desde muy antiguo en las regiones orientales. El Asia con sus grandes imperios, en que el lujo y la riqueza parece que constituyeron su propia vida, supo enervar á la antigua y austera raza de la Grecia con la deslumbradora pompa de sus tesoros y artes afeminadas. Aquella prepotente raza que tan varonil nos pinta Homero en sus inspirados cantos, aparece en los dias más felices de Roma, su sucesora en grandeza, como esclava del lujo, deslumbrador á su vez, de los dias del Imperio; el esclavo griego es muy á menudo el artista encargado de ejecutar con el pincel ó sobre el mármol las obras destinadas á enriquecer, bien el templo, bien la morada del opulento patricio, ó las termas concurridas por varias clases sociales. La Grecia desde entónces parece un gran taller de objetos de arte; y cuando Constantino la hace formar parte del nuevo y futuro imperio de la Edad-media, léjos de perder este carácter, más bien parece que allí se vinculó la herencia de las antiguas artes para modificarlas ó regenerarlas conforme al tipo de una nueva civilizacion, haciéndolas extensivas á los demás pueblos cristianos, una vez pacificados y repuestos de los sobresaltos, disturbios y revueltas que acompañaron y siguieron por largo espacio de tiempo á la caida del antiguo imperio de los Césares.

Diversos testimonios de San Juan Crisóstomo y de otros escritores griegos nos ponen de manifiesto el uso constante de ricos tejidos y bordados, ya con aplicacion al culto, ya para usos profanos por parte de los emperadores y magnates de la córte (1). La piedad de los mismos soberanos y el deseo de enriquecer con presentes de esta naturaleza las iglesias de la metrópoli del catolicismo, ó bien de ofrecerlos á algunos sumos Pontífices á quienes profesasen especial afecto, explican bastante la nueva invasion de artistas y objetos artísticos de Grecia verificada en Roma á principios del siglo IX, sobre todo en los pontificados de Adriano I y Leon III su sucesor: productos calificados ya con la denominacion de *olosérica*, esto es, *todos de seda*, con que se ven citados; y si aún más se particulariza su nombre, este es completamense griego como βλάττιον ó στα... tela de seda, color de púrpura, y el de περικλυσις si se trata de designar los bordados ó recamados hechos sobre ésta. Otra denominacion para esta clase de tejidos que á menudo vemos empleada en el *Liber Pontificalis* (2) es la de χρυσόκλαβον, acerca de cuya interpretacion exacta no se ha podido asegurar nada con fundamento, aunque parezca más probable referirse á un tejido de hilo de oro sobre seda, cuya denominacion debió hacerse comun, á juzgar por lo frecuentemente que se emplea en los inventarios pontificios latinizando la palabra griega: *Fecit vestem de chrysoclavam habentem historiam Nativitatis et Sancti Simeonis; Fecit vestem chrysoclavam habentem historiam Dominicæ Ascensionis et Pentecostem*, pasajes curiosos por otra parte, pues patentizan que el bordado á que se refieren se componia de figuras expresando cuadros ó escenas de la vida del Redentor. Esta denominacion griega se ve sustituida por Anastasio, biógrafo de los sumos Pontífices, por la locucion *Vestem auro textilem.*

Los mismos documentos nos afirman que áun cuando los asuntos piadosos fueron casi siempre los empleados en esta clase de obras, á veces otros de capricho, bien de figuras humanas ó de animales reales, como elefantes, leones, tigres, pavos reales y aves de varias especies, bien de séres fantásticos ó fabulosos, intervienen en la ornamentacion empleada á la sazon en el adorno de los trajes y vestiduras propias del uso de los cortesanos.

A contar del tiempo de la emperatriz Teodora, que restableció el culto de las imágenes (842), las fábricas de tejidos adornados de figuras adquieren gran actividad. Así el emperador Miguel, no bien posesionado del trono, envia al Pontífice Benedicto III magníficos presentes en bordados de oro sobre ricas sederías, y más tarde á Nicolás I una tela *chrysoclavia* con historias del Salvador y figuras de los apóstoles, inscripciones griegas y el nombre de aquel soberano. Basilio el Macedonio (866), protector de todas las artes, no olvidó tampoco, segun parece, la industria textil, y con sus productos adornó fastuosamente los edificios que erigió en varios puntos, resplandeciendo entre todos por sus ricos tisúes de oro la nueva Basílica que hizo levantar. Estas y otras noticias, escasas si se quiere, que

(1) No particularizamos más, ni citamos estos pasajes, por no repetir lo que en las páginas ántes citadas de la monografía sobre tapices, en que, siendo análoga la materia y comunes los orígenes con los del asunto de que ahora nos ocupamos, pudimos hablar con más extension; razon que nos releva de extendernos ahora más sobre este punto.

(2) *Liber pontificalis, seu de gestis Rom. Pont quem cum codd. mss. Vat. aliisq emend.* VIGNOLIUS, *in S. Silvestro*, tomo I, pág. 82.

nos han dejado los escritores bizantinos, nos dan una idea de la prosperidad que llegó á alcanzar el arte en el antiguo imperio de Oriente, prosperidad que no se extinguió hasta ya entrado el siglo XIII, y que llegó á un punto imponderable bajo el reinado de Constantino Porfirogenetes, más inclinado á las artes que á atender al gobierno de su imperio. Él mismo en su obra *De las ceremonias de la corte de Bizancio*, y hablando de la recepcion hecha á los embajadores sarracenos, enumera entre otras muchas preciosidades, ricas telas de seda con bordados en oro, leones, caballos, águilas y otras aves, que realzaban su mérito y valor material con las piedras preciosas que los adornaban.

De igual riqueza y suntuosidad respecto á tejidos en el imperio de Constantinopla, tenemos noticia por los historiadores de la primera Cruzada, por la Historia de los Normandos, publicada por Champollion y por la Crónica del Monte Casino. Tal prosperidad en aquellas fábricas continuó hasta la toma de la metrópoli por los cruzados en 1204. En el saqueo verificado entónces allí, los venecianos sobre todo, dicen las relaciones de entónces, supieron aprovecharse con ventaja en beneficio de la industria patria. Los emperadores griegos, no obstante, refugiados en Nicea quisieron continuar dispensando su proteccion á esta clase de fabricacion, y con tal mira, Juan Ducas prohibió la importacion en sus Estados de los tejidos sarracenos ó italianos, no permitiendo á sus vasallos el uso de otros tejidos que los que proviniesen de las fábricas nacionales. Miguel Paleólogo, vuelto á Constantinopla, exornó el templo de Santa Sofía con magníficas cortinas y tapicerías de alto precio, y para atraerse la voluntad del pontífice Gregorio X le hizo regalos de preciosísimos tisúes de oro y plata, con perlas y pedrería, de que nos dan alguna razon los escritores que esta noticia han trasmitido, y sobre todo el inventario de la Santa Sede de 1295; acerca de la fabricacion de estos objetos no tenemos más noticias sino las que allí se consignan por las expresiones *laboratum totum de argento tractitio.*

No decayó la actividad fabril sino con la ruina de aquel imperio tan fecundo en producciones y riquezas de arte de todo género. De las escasas muestras que hoy quedan de esta industria del imperio oriental, pocas hay que ofrezcan señalados caractéres de originalidad local para poderlas distinguir de otras producciones pérsas ó árabes, aparte de que los artífices bizantinos copiaron muchas veces, sobre todo en los principios, los tejidos procedentes de las regiones orientales del Asia (1).

Los productos de la fabricacion en estos países, en Egipto y en el imperio bizantino, conservaron gran boga en Europa durante los ocho primeros siglos de la Edad-media, no obstante la aficion de muchas damas de elevada clase, y hasta reinas y princesas, á dedicarse al tejido y bordado de las telas como una de sus tareas más predilectas, y en cuyas obras llegaron á alcanzar cierta celebridad las damas inglesas bastante ántes de la conquista de aquel país por Guillermo de Aquitania. Igual boga lograba por entónces este arte en las comarcas de Alemania. El doctor Kugler cita con gran elogio los tejidos conservados en el tesoro de la iglesia de Quedlinbourg, fabricados hácia el año 1200 por la abadesa Inés y sus monjas para cubrir los muros del coro de su iglesia, y los ornamentos pontificales de Tomás Becquet, hoy custodiados en la catedral de Sens.

Al llegar el siglo XIII este arte sufrió la misma renovacion y transformaciones que las demás artes, sobre todo la pintura, de que desde entónces no fué, como observa Laborde, sino una verdadera ramificacion. «La aguja, cual verdadero pincel, pasando sobre la tela del fondo, dejaba la huella del hilo teñido á guisa de color, imprimiendo un tono pastoso, brillante sin reflejos y vivo sin durezas.»

Los mismos inventarios de la Santa Sede, ántes citados, no dejan lugar á duda acerca del desarrollo de esta industria, cuando aquéllos se redactaban, esto es, el año 1295. Citanse en ellos los bordados de Venecia, de Lucca,

(1) Es curiosa la noticia que inserta Labarte en su *Histoire des arts industriels*, acerca de los principales monumentos bizantinos que de las artes textiles han llegado hasta nuestros dias. Son, entre otros que cita, un paño hallado en el sepulcro del obispo Guntherio, en la catedral de Bamberg, en cuyo bordado se percibe la figura de un emperador coronado, á caballo, vestido de una túnica de púrpura y de una clámide azul ornada de pedrería. Este monumento de arte pertenece, á no dudarlo, á fines del siglo IX ó principios del X. Un paño de seda, de fondo amarillo con labores azules, y otro rojo con adornos verdes, ambos del tesoro de la catedral de Aquisgram, y en opinion del sabio Arturo Martin, anteriores á la dinastía macedonia (867); la cubierta de seda con fondo rojo que envuelve los restos de Carlo Magno, en la misma catedral, cuyos preciosos detalles de ornamentacion la dan un inmenso valor arqueológico y artístico, si su antigüedad misma, que podria elevarse al siglo IX, no fuese bastante parte á señalar su importancia. Podemos citar tambien en esta enumeracion otro tejido análogo, por su materia y adornos, aunque no tan lujoso y rico, de la abadía de benedictinos de Gichstadt, en Baviera; otro antiguo tejido de verde seda, con bordados de rosa y oro, perteneciente á la misma catedral de Aquisgram. En opinion del citado P. Martin podría atribuirse, por su imitacion del arte árabe, á las fábricas de Sicilia, más bien que á las griegas, no afectas á copiar ningun estilo extranjero. Labarte opina, no obstante, por la procedencia bizantina. Cita, en fin, este erudito arqueólogo, otra tela que sirve de sudario al cuerpo de San German en la iglesia de San Eusebio de Auxerre, y una dalmática, conservada en el tesoro de la basílica de San Pedro, que podrá atribuirse á fines del siglo X ó principios del XI.

Inglaterra, Alemania, de nuestra España y de varias provincias del imperio de Oriente, en cuyas citas no es fácil que pueda averiguarse exactamente el género de fabricacion, pues entre algunas expresiones más exactas, como las de *brodatam de auro*, *de opere recamato ad aurum et sericum*, *operatum ad acum*, etc.; otras veces el texto no aclara ni resuelve las dudas que acerca de este punto pudieran abrigarse, á ménos que el término *laboratus* se tome por equivalente de *brodatus*, como opina M. Labarte.

Si durante los tiempos más críticos de la Edad-media el gusto por las artes textiles se habia ido acreciendo y desarrollando, los siglos XIII, XIV y XV, de mayor renovacion y progreso para las artes en general, fueron el período del verdadero desenvolvimiento de aquellas. Larga tarea sería evocar las citas y testimonios que así lo confirman y recordar algunos de los monumentos que lo comprueban, conservados hasta hoy algunos, otros citados y más ó ménos detalladamente descritos en antiguos inventarios. La tapicería, verdadera manifestacion más artística del arte textil, llegó á adquirir, en Flándes especialmente, los dias de sus mayores glorias; y el estambre, en combinacion con la seda, el oro y la plata, produjeron los más bellos é interesantes cuadros.

Italia, que siempre marchó á la cabeza de los otros pueblos latinos en todo cuanto á las artes podia referirse, no quedó rezagada tampoco en punto á la fabricacion de preciosas telas bordadas y tapicerías. Con sólo registrar el inventario de la iglesia de San Francisco en Asís, nos convenceremos de la riqueza de los ornamentos, casi todos de seda, con dibujos de figuras bordados y trabajados *á la aguja*, *ad acum*, segun allí se especifica. Cambio, bordador de Florencia, se sabe que en 1367 hizo para la corporacion de mercaderes de aquella ciudad preciosos bordados sobre una tela de oro y seda, y veinte años más tarde, la misma corporacion encargaba al bordador Salvestro un paño de altar para la iglesia de San Juan. No ménos interesantes noticias suministran los inventarios de Santa María del Fiore, testificando en muchos de sus artículos la existencia de un arte propiamente nacional y los nombres de varios artistas, como Piero de Venecia, Giovanni de Brignana, Pagolo de Verona, citado éste por Vasari como eminente, y otros varios; los inventarios de la catedral de Siena están tambien redactados con no poco esmero y detenimiento, suministrándonos noticias especiales sobre este particular.

Por lo que hace á los tejidos de figuras y adornos propiamente dichos, esto es, aquellos cuyas labores no son superpuestas ó hechas á la aguja, sino obtenidas inmediatamente en el telar, es indudable que desde el siglo XIV los griegos del Bajo Imperio poseian casi exclusivamente su fabricacion, y sólo como ofrenda á los sumos Pontífices ú otros soberanos, ó bien por el contrabando ejercido por los venecianos, llegaban sus bellas producciones á los países de este lado de Europa. No es aventurado suponer que en Sicilia hubo ya fábricas ántes de la invasion de los Aglabitas (827), ya cuando esta isla era una de las provincias del Imperio, ó ya cuando en tiempo de Basilio el Macedonio, eran poseedores los griegos de algunas ciudades sicilianas. Más tarde Roger II, rey de Sicilia, habiendo invadido algunas regiones de la Grecia, cuidó de llevar á su país obreros hábiles en tejidos de seda; y gracias acaso á éstos, pudo Nicetas observar á principios del siglo XIII lo floreciente de las fábricas sicilianas en toda clase de tejidos de seda y oro, en competencia con las bizantinas.

De Sicilia hubo de pasar este arte á Italia, pues en 1242 ya estaban asociados ó constituidos en gremio los tejedores en seda, aunque segun un autor italiano, Nicolás Tegrimo, al tiempo de la toma de esta ciudad por Uguiccione Fageolano, en 1314, se dispersaron por toda Italia, yendo á establecerse en Venecia, Florencia, Milan y Bolonia.

De la misma isla de Sicilia pudo venir, gracias á la dominacion sarracena, esta industria á nuestra España. En el inventario de la Santa Sede arriba citado vemos, en efecto, consignado un artículo especial sobre los tejidos procedentes de España, y entre otros, este pasaje: *Duos pannos hispanicos ad bestias perlongum rubum et album, in quibus sunt leones et castella ad aurum.*

Esta misma clase de tejidos llegó á su mayor auge en Italia en el siglo XV, sobre todo en Florencia. En este mismo siglo, y hácia 1470, Luis XI hizo venir á Francia artífices hábiles en este género de fabricacion procedentes de Italia y de la Grecia, estableciéndoles en Tours algunos años más tarde, y eximiéndoles de impuestos. Antes de esta fecha, los antiguos inventarios de la corona testifican que respecto al arte de la fabricacion en seda, Francia era tributaria de Italia y del Oriente

III.

Si, como arriba apuntamos, es difícil tarea seguir paso á paso la historia del desarrollo de las artes textiles en Europa, basándose en los monumentos existentes, toda vez que la misma materia de su fabricacion no es indudablemente segura garantía de su conservacion, esta dificultad sube de punto tratándose de la historia de sus progresos y manifestaciones en nuestra España; porque si á aquellos tropiezos añadimos la casi total carencia de datos y de historias especiales, que á esta materia y á otras análogas nunca se consagraron las tareas de nuestros eruditos, y lo que es más, la escasez de monumentos de este género, escollo en que frecuentemente hemos tropezado al tratarse de investigaciones artístico-arqueológicas; causas bastantes serian estas á dispensarnos de completar como corresponde lo dicho hasta aquí, con datos nuevos y curiosos, noticias y observaciones, en cuanto se refiere á las artes textiles españolas. Expondremos, no obstante, ahora cuanto hemos podido allegar como curioso y oportuno ó conducente á nuestro intento.

No sería este punto escaso en interés ciertamente á ser tratado, no sólo con el espacio que se merece y sirviéndose de los documentos y noticias dispersos en varias provincias de España, sino con la competencia en estas materias de que desde luego carecemos, sobre todo por lo que hace á la parte técnica y meramente industrial, inseparable, á nuestro modo de ver, de la propiamente artística.

Limitados al espacio que por más de un concepto no podemos traspasar, áun así habremos de comenzar con meras hipótesis hasta llegar al terreno de las más positivas afirmaciones. Si así no fuese, curiosa sería en verdad la investigacion relativa al progreso y desarrollo de la antigua fabricacion española de tejidos, acaso debida en parte al génio industrioso y activo del pueblo árabe, que en otras esferas, como son las relativas á la agricultura y regadío, ha dejado hasta el dia de hoy tan señaladas muestras de su perfeccionamiento. La riqueza y prosperidad industrial y comercial de España que nos pintan los escritores del siglo XVI, y de que no es lícito dudar si acaso quisiese tacharse á tales relatos de exagerados, dado que por doquier se hallan confirmados con referencias ó alusiones en la literatura de entónces, nacional y extranjera; tenian tan hondas raíces que no es lícito pensar hubieran dado tan abundosos frutos en los pocos años que, á contar desde la conquista de Granada, llevaba de vida la verdadera nacionalidad española al advenimiento de Cárlos V. Gozaban ya de gran nombradía los paños, cueros y sederías de Toledo, Cuenca, Ciudad-Real, Segovia, Granada, Sevilla, Córdoba y Baeza; competian con éstas en la fabricacion de paños Avila y Medina del Campo. La industriosa y comercial Barcelona surtia de multitud de géneros á los países extranjeros y costas de Levante. Córdoba por sus arneses y tafiletes labrados; Granada por sus sedas crudas y labradas; Toledo por sus famosas armas blancas, sus cueros y bordados de oro y plata; otras muchas ciudades españolas habian logrado fama y renombre por industrias peculiares en su suelo, y que algunas hasta nuestros dias han llegado, aunque degeneradas y postradas por desventura. Productos eran éstos que el gran comercio y tráfico de las renombradas ferias de Búrgos, Valladolid y Medina del Campo hacía circular, enriqueciendo las provincias, y al par creando capitales no pocos considerables entre los traficantes y mercaderes que, llevados del afan de mayores medros, fletaban cada dia nuevas naves mercantes que desde los puertos de Cataluña, Valencia, Málaga, Sevilla y Cádiz trasportaban á Italia ó á Flandes, al Africa ó hasta las Indias orientales todos estos productos de la patria industria.

Desconocer que á este floreciente estado contribuyó no poco aquella raza activa, trabajadora é ingeniosa que por espacio de algunos siglos vivió, por una parte dueña y poseedora de riquísimas regiones de la Península, por otra mezclada con la nuestra y departiendo con ella los afanes y trabajos que á la agricultura, la industria y el comercio son consiguientes, sería negar los muchos testimonios que lo evidencian, sería pasar por alto los infinitos monumentos en que el concurso de ambas razas está evidentemente marcado con esos caractéres de fusion que en literatura, ciencias y artes son evidentes y marcadamente señalados á los ojos de la buena crítica.

No es este empero nuestro actual empeño: llamamos aquí tan solamente la atencion hácia este especial punto de

vista de la historia de nuestras artes é industrias, como criterio en que hemos de fundar otras afirmaciones que despues haremos al estudiar en detalle el objeto que ha motivado las presentes páginas.

Con no poca erudicion, competencia y abundancia de datos dejó trazado este cuadro, si bien no completo, el diligente cuanto poco conocido y estudiado por los modernos economistas, D. Eugenio Larruga, en sus excelentes «Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España,» tarea que llevó á cabo precisamente en la época en que esta industria nacional decrecia de dia en dia sensiblemente, merced á causas meramente políticas, aunque ántes del período más crítico y fatal para aquella, que arruinó por completo si se quiere los antiguos centros de fabricacion, esto es, la guerra de la Independencia y los sucesos que durante largos años de este siglo la sucedieron como consecuencia.

«Pocos ramos de la industria fabril, dice otra excelente *Memoria* que tenemos á la vista (1), alcanzó más justa celebridad y fué llevado tan léjos en los mejores tiempos de nuestra grandeza y poderío como el de la sedería. Habíanle cultivado los árabes con feliz éxito, y con sus buenas prácticas, y formados en su escuela, le generalizaron despues sus vencedores, no ménos diestros y aplicados, en los reinos de Valencia, Múrcia, Sevilla y Granada. A principios del siglo XVI los hilados y tejidos de sus fábricas, por la bondad de la seda empleada, por el esmero del trabajo material, por la vivacidad y brillantez de los matices, por la consistencia y perfeccion del tejido, no encontraban rivales en ningun mercado de Europa, y como preciosidad de mucha valía, se buscaba donde el lujo y la riqueza y el buen gusto hicieron mayores progresos. Precisa fué la série no interrumpida de infortunios que enervaron la energía nacional, destruyendo con ella el amor al trabajo y á la gloria, para que en el reinado de Cárlos II apenas quedasen ya los miserables restos de una fabricacion floreciente y extensa, que era gérmen fecundo de riqueza para los propios y objeto constante de la extraña codicia...»

Entre otros de aquellos antiguos centros industriales, remontábanse á no escasa antigüedad las fábricas de tejidos de seda establecidas en Toledo, que gozaron por largos años de grande y merecida fama. Si á los escritores que hablan algo de este particular hubiéramos de dar crédito, no habríamos de tener por exagerada la cifra de 40.000 telares que afirman llegaron á contarse en la antigua capital visigoda; mas como quiera que por otra parte ni marquen fecha determinada, ni áun con aproximacion á este estado floreciente, ni ménos la clase de telares ni la de sus tejidos, no habremos de fundar nada positivo sobre tales datos. Consta, sí, por noticias que ha trasmitido el erudito D. Gaspar Naranjo, que en 1519 no se consumieron en Toledo sino 200.000 libras de seda, lo cual, en opinion de Larruga, podria corresponder á la existencia de unos 60.664 telares. Acaso provino esta decadencia, como observa el mismo, de las calamitosas guerras de las comunidades de Castilla que tanto ensangrentaron el suelo toledano. Otra noticia aislada que vamos á consignar nos certifica de otra causa de decadencia. Durante el reinado de Felipe III, observa Damian de Olivares, las fábricas de Toledo tuvieron en su consumo de sedería una disminucion de 436.000 libras, con pérdida para la Real Hacienda de 6.976.000 reales anuales. La expulsion de los moriscos quizás sea bastante razon para explicar este hecho.

Hasta mediados del siglo XVII fué esta industria en Toledo una de las que más crédito y reputacion lograron merecer, sabiéndose únicamente que en 1651 aún conservaba aquella capital y su comarca más de 5.000 telares.

Desde 1651, la baja de la moneda y otras causas influyeron en la gran importacion de productos genoveses, y el decaimiento creciente de la fabricacion toledana respecto á tejidos de seda, cuyas vacilaciones y alternativas durante el reinado de Cárlos II y los sucesivos no examinamos, remitiendo, sí, á nuestros lectores á las citadas Memorias de Larruga. (Tomo VII, págs. 205 y siguientes.)

No es ménos antigua la fabricacion de tejidos de lana en la misma ciudad, llegando á la época de mayor consumo durante los reinados de Felipe III y IV, y decayendo visiblemente en el de su sucesor Cárlos II, no obstante las providencias adoptadas por éste desde 1679, trayendo á España artífices flamencos muy prácticos en este arte.

Si de estos grandes centros de fabricacion toledana pasamos á citar algunas noticias de otro arte análogo, esto es, el bordado de imaginería, podremos recordar algunos maestros hábiles en este arte en la misma ciudad, cuyas escasas noticias, por ventura, y gracias á las tareas del erudito Cean, han llegado hasta nosotros.

(1) *Memoria presentada al Excmo. Sr. Ministro de Comercio, Instruccion y Obras públicas por la Junta calificadora de los productos de la industria española, reunidos en la Exposicion pública de* 1850.—Madrid, 1851.

No se remontan estas noticias, sin embargo, más allá del año 1502, en que consta que el maestro Xaques (acaso francés) tuvo grandes créditos con el cabildo toledano, y consta que bordó algunos ternos para aquella catedral. Consta igualmente que en 1514 otro bordador, llamado Alonso Hernandez, concluyó el precioso ornamento del cardenal Cisneros, conservado en la misma, ayudado de otros bordadores, cuyos nombres se leen en los libros de aquel archivo, y son: Hernando de la Rica, Juan de Talavera, Pedro de Búrgos, Martin Ruiz y Márcos de Covarrubias, este último acaso el más hábil de todos, puesto que ejecutó además otras obras para la misma iglesia. Algunos años despues, esto es, en 1526, otro bordador, Estéban Alonso, concluyó el ornamento del cardenal Fonseca, uno de los mejores y más ricos que se conservaban entre los antiguos.

Palencia fué afamada desde tiempo remoto por la fabricacion de mantas y otros tejidos de lana entre otras ciudades de Castilla. En tiempo de Alfonso XI debieron tener sus fabricantes tanta pujanza, que en 1335 ganaron para aquel monarca el castillo de Tariego, eximiéndoseles por este servicio del pago de portazgos en todos los lugares de Castilla, á excepcion de Toledo, Sevilla y Múrcia, y reinando Fernando V prestaron iguales servicios en los cercos de las villas de Paredes y Ampudia en la guerra con el infante D. Juan.

En 1674 existian en aquella poblacion 246 telares de cobertores y bayetas, y en 1691, 30.500 personas se ocupaban en trabajar en estas fábricas bayetas y mantas de varias clases y tamaños, tan afamadas como lo eran á la sazon las fabricaciones de paños en Segovia, las de seda en Granada y las de barros y lozas en Talavera. En 1701 habia disminuido el número de telares en la cifra de 45, al paso que la fabricacion habia tomado mayor auge en la inmediata villa de Amusco; para atajar este mal se establecieron nuevas ordenanzas con aprobacion del Consejo de Castilla en 1724, que, no tanto como la aplicacion y laboriosidad de aquellos industriales, lograron restablecer la importancia fabril en años sucesivos.

Tan antigua por lo ménos como la fabricacion de Palencia, y no inferior en sus productos, fué la fábrica de la villa de Amusco, ántes mencionada, que áun en los últimos años del siglo XVII conservaba su antigua actividad é importancia. No citaremos otros varios centros de esta misma industria en aquella misma provincia, por no ser de tan reconocida importancia y renombre.

Otra provincia en que antiguamente hubo fábricas de tejidos de seda, que no debieron subsistir más allá de fines del siglo XVII, fué la de Sória, pues se sabe que en 1500 vivian en ella no pocos menestrales, dedicados á su fabricacion, y crecidos caudales en ella empleados. Lo mismo acaeció en la villa de Gormáz, segun consta de los libros del archivo de su iglesia, en que aparecen los nombres de algunos de los que se ocuparon en la confeccion de los ornamentos. Igual industria parece que subsistió hasta mediados del siglo pasado en los pueblos comarcanos llamados Imon y Jubera.

La fabricacion en lanas de la misma provincia es antiquísima, segun consta de los papeles de la cofradía de San Hipólito, que ántes tuvo el nombre de los Recueros, despues de San Miguel y últimamente de las Mortajas. Segun ellos, se elevaba aquella, á los principios del siglo XII, si bien en tan remota época no podemos conocer distintamente á qué género de fabricacion se dedicaron sus telares. Sabemos, sí, por documentos auténticos, que en 1283 existia en Sória una sociedad de tejedores, que tenian ciertas ordenanzas para su gobierno, que les dió el rey Alfonso X, por privilegio de 18 de Mayo de dicho año, confirmándolas en 1315 y 1332 D. Alfonso XI, y en 1378 el infante D. Juan. Estos documentos y otros varios, hasta bien entrado el siglo XVII, atestiguan el floreciente estado de aquellas fábricas.

Importantes noticias en verdad han llegado hasta nosotros por algunos documentos á estas industrias referentes, en que se retrata no poco su vida y fisonomía especiales, como igualmente lo que concierne á la organizacion, régimen y estatutos de las cofradías y gremios instituidos en cada localidad, así como del especial tecnicismo y métodos de fabricacion, noticias que con gran copia de observaciones económicas y datos estadísticos pueden verse tratadas por extenso en la citada obra de Larruga (1).

(1) Son curiosas, en este sentido, las Ordenanzas de 1580, de la ciudad de Zamora, que dicen así:

« *De manteros y tintoreros.* 1.° Los veedores de este oficio que el consistorio nombrare, tengan el sello de esta ciudad, con el cual sellen los reposteros y otra obra que hicieren para vender y lleven por cada pieza cuatro maravedís, y no saquen de sus casas la dicha obra, ni la vendan sus dueños sin sellar, pena la primera vez mil maravedises y la segunda doblado, aplicada á ciudad, juez y denunciador, y por la tercera la dicha pena doblada y perdida la obra que se entregare ó vendiere sin sellar, aplicado para los propios de esta ciudad solamente.

2.° Los manteros pongan en las brocas los hilos de una sola color. La lana así en urdiembre como en tejedura no sea peladiza, ni cardada excepto en

No cupo mejor suerte que á otras provincias á la de Sevilla, donde tanto prosperara en otros tiempos, en especial bajo la dominacion árabe, el cultivo y fabricacion de la seda. Dícese, no sabemos si con fundamento, que esta ciudad llegó á contener 16.000 telares, empleándose en ellos más de 130.000 operarios. Como quiera que sea, es lo cierto que en pocas partes llegó á tomar tanto incremento esta fabricacion, que se mantuvo más tiempo, merced á la gran salida que hallaban sus productos con destino á nuestras colonias americanas. Aun con tal aliciente, la decadencia era ya marcada durante el siglo XVI, respecto á épocas pasadas, puesto que refiriéndose á aquélla, los gremios de Sevilla manifestaban á su Ayuntamiento que sólo habia quedado en aquella capital el exíguo número de 16 telares.

En ninguna provincia española llegó, no obstante, el desarrollo de la sedería á tan alto punto como en el antiguo reino de Granada. Empleábase con preferencia su feraz suelo en el cultivo de la morera, y sus principales ciudades en el establecimiento de telares para su fabricacion, y de ningun otro ramo de riqueza sacaban los árabes tanto partido como de la sedería, no ya en los tiempos de su mayor esplendor, sino áun despues de abatido su poderío. Las *Ordenanzas de Granada*, impresas en 1552, atestiguan la importancia de este ramo, comprobada despues por nuestros historiadores ú otros documentos.

Deseando los Reyes Católicos fomentar la riqueza de la sedería granadina, dispusieron, no con buen acuerdo, que sólo de aquel reino pudiese extraerse la seda para los países extranjeros; era tal, no obstante, la abundancia de otras provincias, y estaba tan extendido su cultivo, que las Córtes de 1579 solicitaron igual beneficio para ellas. No era necesaria ciertamente aquella providencia para mantener la riqueza de este cultivo en la comarca granadina. Luis de Mármol, en su *Historia de la rebelion de los moriscos* de aquel reino, dice, hablando de este particular: «El trato de la cria de la seda es tan rico en aquel reino, que se arrienda el derecho que pertenece á su magestad en 68 cuentos de maravedises cada año, que valen 181.500 ducados de oro» (1).

Aun despues de la Reconquista y áun despues de los desastres y calamidades que se sucedieron á la expulsion de los moriscos, todavía el cultivo de esta industria se mantenia, ya que no en su floreciente estado primitivo, á una altura regular, y así hubiera seguido si los exorbitantes impuestos y derechos del fisco no la hubiesen totalmente arruinado, hasta el punto, segun atestigua Martinez de la Mata, que en las mismas alcaicerías de Sevilla, Granada y Córdoba, se vendia públicamente la seda extranjera.

A tan grave daño no se dejó de oponer alguno, aunque tardío remedio. Fernando VI, movido de buen celo, se propuso restablecer las fábricas de Talavera, de que quedaban pobres y escasos despojos; á este fin dictó providencias no poco conducentes al logro de sus intentos, y con más ó ménos vicisitudes logróse, en efecto, que hasta 1808 produjesen aquellas fábricas ricos y celebrados tejidos de seda, oro y plata, terciopelos, telas labradas, y preciosos damascos.

Tal riqueza en la industria sedera habia necesariamente de producir hábiles maestros en su fabricacion, en especial para la delicadeza del bordado de ricas telas, con aplicacion á varios usos, pero más especialmente en los ornamentos propios del culto. A los nombres de los maestros bordadores que arriba apuntamos, cuyas obras y fama quedaron, como las de otros muchos, vinculadas en la catedral toledana, añadiremos ahora los de Nicolás de Villegas y

---

las alcatifas, aventales, aljamares y otras semejantes obras, no siendo la lana peladiza ni envuelto pelote, pena de perdida la lana, aplicada á los propios de esta ciudad, juez y denunciador, y diez dias de cárcel que los tenga antes que se cobre la pena.

3.° Ningun mantero tiña con biez, goz ni ovillos, ni tagarnillos, ni tobisco, pena de seiscientos maravedís aplicado como dicho es.

4.° El verde ha de ser sobre blanco y alumbrado, ha de llevar por lo menos cada libra de lana una onza de rasuras y un cuarteron de alumbre y cocer tres horas en la caldera donde se ha de alumbrar y luego darle la gualda y no le echar orines y sobre aquello se darán los cuatro verdes. Morado ha de ser alumbrado sobre blanco y que lleve un pié de rubio y despues darle un caldo de brasil. Naranjado ha de ser sobre amarillo tostado, y cada libra de lana tres onzas de alumbre y despues de alumbrado se ha de cocer, y cada libra ha de llevar un cuarteron de fustete y tres cuarterones de gualda, echando dos horas primero á cocer el fustete y despues se le echa la gualda y cueza con ella tres cuartos de hora, y así será amarillo y despues se cocerá en otra caldera con rubia, y será naranjado. Pardillo ha de ser alumbrado con la agalla y despues se ha de dar con caparrosa hasta que tome buena color. Azul ha de ser sobre blanco. Negro sobre azul negro ó de monte. Dorado ha de ser como va declarado en el naranjado, mas en lugar de la rubia se ha de dar una muestra de orines. Colorado ha de ser alumbrado con alumbre de rasuras y ha de llevar cada libra de lana dos onzas de alumbre y media onza de rasuras, y ha de cocer tres horas por lo menos, y hásele de echar un pié de rubia y despues darle el brasil, queda un poco oscuro y para que quede mas claro no se le ha de echar rubia y den el ojo con soliman y no con otra cosa alguna. Leonado ha de ser sobre amarillo con agallas finas y caparrosa. Pabonado, sobre turquesado, y hásele de dar muestra de brasil. Encarnado como colorado sin rubia. El rosado sobre el colorado con cada libra de lana un buen cuarteron de rubia.

Esto han de cumplir los que dieren las dichas colores, pena del interes de la parte y seiscientos maravedises por tercias partes, ciudad, juez y denunciador la primera vez y por la segunda doblado y la tercera se provea mas castigo.

5.° No se tiña sino en tinas de pastel; los pobres con licencia del consistorio, pueden en tinajuelas, y los pañeros para mantas, frazadas y orillas de sus paños y no para fuera de sus casas, so las penas dichas.

Nadie use de este oficio sin ser examinado, en pena de seiscientos maravedises para ciudad, juez y denunciador.»

(1) Capítulo XI, libro I.

Juan de Salas, que trabajaron ambos en Granada, y acaso como verdaderos artistas, vivieron unidos en íntima amistad con el famoso Diego de Siloe, escultor y arquitecto, por los años 1563. Del mismo modo quedó la fama y nombre en Segovia del maestro Bartolomé Muñoz, que en 1564 concluyó un precioso terno blanco, con muchas figuras y adornos de sumo gusto, con destino á la catedral de aquella ciudad. Fray Lorenzo de Monserrate, monje jerónimo y el primero que profesó en el Escorial, debió ser tan consumado en el arte, que Felipe II puso á su cuidado y direccion toda la obra del bordado y matizado que estableció en aquel monasterio, abonándosele en 1571 las cuentas de sus primeras obras. Á éste sucedió Diego Rutiver, á quien encomendó el mismo monarca el bordado de otros nuevos ornamentos para la misma casa en 1582, nombrándole tres años más tarde maestro superintendente del obrador de sedas y matizados allí establecido, con el sueldo de siete reales diarios y casa. Sábese que aquel obrador constaba de cuarenta oficiales escogidos, á quienes Rutiver dirigia y daba los dibujos y trazos de las figuras y adornos para los ternos. No puede afirmarse si entre estos maestros figurarian Juan del Castillo y Juan Perez, que, segun asegura Figuerra en su *Plaza universal de ciencias*, trabajaron los mejores ornamentos de aquel real monasterio. El mismo autor cita otros nombres de bordadores de imaginería, como son Covarrubias y Rosales en Toledo, y en otras catedrales Lúcas de Rosicler, Felices de Vega, Ochandiano, Gabriel Perez y Francisco Gil.

Del citado Ochandiano, de Camiña y Simon de Aspe, que trabajaron en Búrgos, segun Cean, en 1583 los dos primeros, y en 1594 el último, nos dá breves noticias Cean Bermudez (1); y, en fin, de Felipe del Corral sabemos por el mismo biógrafo que era el bordador más acreditado de España en el siglo XVII, y que trabajó en Toledo en 1616 con otros ocho oficiales, en el manto rico de Nuestra Señora del Sagrario; y posteriormente de Juan Gomez, que hizo en 1688 una funda para la caja en que se deposita el Santísimo Sacramento, labrada con gran trabajo y mérito artístico.

Traspasaríamos nuestros actuales intentos evocando otros muchos recuerdos respecto á la historia y desarrollo de las artes textiles en España, historia elocuentemente transcrita en los preciosos ejemplares que en ricos ornamentos y

---

(1) El Sr. Martinez y Sanz, en su *Historia del templo catedral de Búrgos*, pág. 225, dá las curiosas noticias de bordadores que trabajaron para aquella iglesia, tomadas de los libros de su archivo, que insertamos á continuacion:

1422. Pedro Fernandez.

1422. García Fernandez.

1432. Juan Bilbao.

Cornieles de Monte, bordador del señor Obispo: se comprometió en 9 de Febrero de 1521 á acabar la manga rica con su bolsa; recibió 16 ducados de oro, debiéndole pagar el resto, segun resultase de tasacion, despues de haber concluido la obra.

1561. Sarábia: pidió en este año aumento de salario por su oficio de estolero de la iglesia, que era como entónces se llamaba muchas veces al bordador; aún desempeñaba este oficio en 1574.

1565. Francisco de Palenzuela, vivia en Búrgos.

1574. Alonso de Camiña: fué bordador de la iglesia hasta 1580; bordó el terno llamado del señor Cardenal Mendoza; su viuda, Ana de Arce, recibió en Noviembre de 1580 trescientos ducados á cuenta de las obras que habia hecho para esta iglesia su marido.

Miguel Camiña, hijo del anterior. Su madre, Ana de Arce, pidió al cabildo que diera el oficio de bordador y casullero, que habia desempeñado su difunto marido, á su hijo Miguel, oficial de bordador y casullero, de edad de 22 años, y proponia que hasta que Miguel llegase á mayor edad y fuese examinado, desempeñaria el oficio Andrés de Ochandiano, yerno de la exponente, «maestro examinado del dicho oficio de bordador y casullero y persona muy perita en el arte.» El cabildo accedió á todo lo que se le pedia en 27 de Setiembre de 1580.

1580. Andrés de Ochandiano comenzó á desempeñar el oficio de bordador en este año: en 1587 los bordadores estaban acabando un terno verde: debian ser Ochandiano y su cuñado Miguel, con quien consta que trabajaba aún en 1589. Quizá Miguel Camiña moriria poco despues, puesto que en 7 de Junio de 1591, Ochandiano, que como queda dicho, sólo fué admitido hasta que Camiña se examinase, fué nombrado maestro principal de las obras de *bordaduria* de esta iglesia y su fábrica. Ochandiano figura aún como bordador en 15 de Diciembre de 1593.

1591. Gerónimo Palenzuela, bordador; sólo se sabe que su viuda vivia en este año.

1593. Simon de Axpe: fué nombrado, en 20 de Diciembre de este año, bordador de la iglesia, cuyo cargo habia tenido Ochandiano. Sin duda ántes de esto trabajaba ya para la catedral, porque veo que en escrito de 21 de Enero de 1621 decia que hacía casi treinta años que servia á esta iglesia; era aún bordador de la catedral en 1625

1595. Pedro Ortiz de Zárate, bordador, era vecino de Búrgos.

1599. Francisco de Berrio, bordador, vivia en Búrgos á fines del siglo XVI.

1625 Sebastian Martinez de Manurga: fué nombrado bordador de la iglesia en 6 de Junio, por fallecimiento de su suegro Simon de Axpe. Murió Martinez en 1629.

1630. Alonso de Landa: bordó un terno negro, por el cual y otro que bordó, cuyo color se ignora, se pagaron á su viuda, Juana de Ceballos, 74.800 maravedises en el año 1645, en cuyo tiempo probablemente moriria Landa.

1645. Juan García de Jalon: fué criado de Landa y le sucedió en el cargo de bordador en este año. Trabajó sin duda ántes para la iglesia, bajo la direccion de su maestro, y por esto se decia en 24 de Julio de 1680 que hacía cincuenta años que era bordador de la iglesia. Cesó en 1684; bordó mucho para la catedral, siendo lo más notable que hizo, el terno del señor Arzobispo Tejada, bordado en 1666.

1646. Francisco de Ausin, bordador, trabajó este año para la iglesia.

1684. Antonio del Valle, lo fué hasta 1686.

1688. Diego de Arroyo, bordador, trabajó mucho para la catedral hasta 1715.

1716. Antonio Ruiz fué bordador de la iglesia hasta que murió en 1734.

1752. P. Fr. Francisco Javier de Transmontana: se hizo este año un terno rico, y el P. Transmontana hizo el dibujo y flores bordadas en las cenefas de las ocho capas: diéronsele 1.200 rs.»

ternos, en tapicerías, cortinas, cobertores y otros objetos análogos vemos aún, por acaso salvados de los estragos del tiempo y otras vicisitudes, especialmente en las antiguas iglesias y catedrales.

El objeto especial que nos toca describir, ó sea la COLCHA que, como raro ejemplar, se conserva hoy en el primero de nuestros Museos de antigüedades, y en que el gusto mudejár dejó impresas sus originales y caprichosas combinaciones, bastará por sí á arrancarnos de estas ligeras consideraciones que quedan hechas, pasando á las que, lo más brevemente que nos sea posible, comenzaremos ahora á exponer, como sugeridas por la simple inspeccion de sus primores artísticos.

IV.

Si el estilo es el carácter ó la fisonomía propia en las manifestaciones del arte, nada tan importante al tratarse de describir un objeto dado, como marcar sus condiciones, dentro de aquel concepto que se ofrece á nosotros exteriormente y á primera vista. El estilo de la COLCHA que vamos á estudiar no nos deja lugar á duda respecto al grupo en que tenemos que clasificarle en el concepto artístico-arqueológico, propio de la índole de esta publicacion; mas por si acaso nuestra propia opinion nos hiciese vacilar, el parecer de personas competentes, á quienes hemos podido oir sobre este punto, nos han afirmado en aquella.

Un arte, no bien definido, hasta hace pocos años amalgamado ya que no confundido con el árabe, se presenta á la moderna crítica con todos los caractéres de originalidad en sus inequívocas muestras de vida y desarrollo propios, y que si emana de las tradiciones orientales, es, por las especiales formas de que llegára á revestirse, genuinamente hijo del suelo de España. Nos referimos al hoy denominado comunmente estilo mudejár.

Examinemos, siquiera sea de paso, sus orígenes y los caractéres principales que le distinguen; aunque ántes apuntemos algo de lo que sobre la raza que le cultivó conviene que sepamos.

«Que los muslimes mudejares, dice un estudioso historiador del estado social y político de esta raza (1), y los moros bautizados, sus sucesores, conservaron en la España cristiana la reputacion de hábiles agricultores; que se dedicaron al comercio de drogas y especería; que empleaban la seda en tejidos singularísimos; que apenas tenian rivales durante la Edad-media en los trabajos de alfarería y porcelana, siendo extremados en las aplicaciones del cordoban y labor de los metales preciosos, noticias son que pecan de vulgares para reproducirlas en este trabajo, no siendo por cierto peregrinas en la historia de la cultura española. No podrán, sin embargo, ser rechazadas como impertinentes ciertas nociones sobre la importancia conservadora de sus estudios respecto de la medicina y ciencias naturales, como no es dable tampoco el desentenderse del vivo interés que hoy inspiran sus construcciones arquitectónicas y sus producciones literarias. Poco ó nada conocidos en general los pormenores de estas últimas, aunque muy á propósito para indicar la influencia de la raza sarracena en la cultura ibérica, merecen especial consideracion.—Supuesta la ingeniosa distincion apuntada por algunos eruditos, entre la arquitectura mozárabe nacida en medio de la localidad musulmana y la propiamente mudejár que desarrollaron los muslimes bajo la dominacion de los cristianos, ofrécese con viva claridad el orígen y progresos de esta última, con sólo atender á las condiciones de la reconquista y al grado de elevacion que alcanzaba aquella bella arte en el pueblo mahometano. Con efecto, empleados frecuentemente los esclavos de la antigüedad en construir y labrar edificios públicos, sin violencia ha de entenderse que serian aplicados á igual destino, entre españoles de tradicion latina, considerable número de siervos de los cautivos hechos á los muslimes. Y es lo cierto que habian obtenido estos sectarios tanta reputacion de buenos constructores desde la fábrica aljama de Córdoba, y de las fortificaciones afamadas del Castillo de Toledo, que deseando Alfonso III en los primeros tiempos de la restauracion hacer inexpugnable la fortificacion de Zamora, hubo de llamar para llevar á cabo su propósito á expertos alarifes toledanos. Conservada entre castellanos y leoneses la tradicion de la habilidad de los infieles para este linaje de obras, como desease Fernando I levantar nuevamente las iglesias asoladas por la invasion reciente de Al-Manzor, aprovechó á este fin la toma de Lamego «é mandó, dice la

(1) D. Francisco Fernandez y Gonzalez, *Estado social y político de los mudejares de Castilla*, considerados en sí mismos y respecto á la civilizacion española. Madrid, 1866.

Estoria de España, tomarla mayormente de los moros que dentro moraban é retovo de ellos con que labrasen las iglesias que fueron derribadas.» No otro orígen tiene en nuestro concepto la arquería árabe del monasterio de Sahagun, destruido en la época del hagib amirita, y reparado en la época del esposo de doña Sancha. Mas si pudieron coadyuvar á modificar el arte cristiano de la restauracion aquellos antiguos alarifes, imprimiéronle, á no dudarlo, huella no ménos indeleble los maestros de Córdoba, Toledo, Sevilla y Granada, educados en los esplendores de la córte omeyí y amirita y en los suntuosos palacios de los Aben-Dzi-n-non, Benu-Abbed y Benu-l-Ahmar. — Conservábanse entre los castellanos los primores del arte mudejár, perpetuados entre los muslimes sometidos, que al par que trascendian á los delicados adornos del trabajo de gran valor, fruto esmerado de las artes cristianas, como en las agregaciones del gusto mogrebino, verificadas en tiempo de Alfonso VI sobre la obra antigua del *arca de la cámara Santa de Oviedo*, sostenian su reputacion entre los mahometanos independientes, que no dudaban en solicitar su concurso para la traza y disposicion de fábricas magníficas, como lo hicieron los almoravides en Sevilla, para la reconstruccion del palacio de Abdu-l-aziz.»

Cuando las armas vencedoras de San Fernando, despues de reconquistada la antigua ciudad de los Emires y Califas, la rival de la Meca en Occidente, se enseñoreaban de la ciudad de Sevilla, hallábase la arquitectura cristiana en uno de esos críticos momentos en que el arte aspira á revestirse de nuevas formas á través de parciales y sucesivas alteraciones. El arco ojival, elemento de un nuevo y más original arte que el hasta entónces conocido, comenzaba á vislumbrarse en las fábricas de que la naciente civilizacion española habia en breve de poblar el suelo pátrio. Trasportado este nuevo elemento á aquellas regiones recientemente conquistadas, en que por tan luengos tiempos dominara sin rival en sus alcázares y aljamas la arquitectura de los antiguos Emires y Califas, más ó ménos modificada en el trascurso del tiempo, hubo necesariamente de asociarse con ella de un modo más positivo y más trascendental que pudo hacerlo anteriormente, por causas históricas que no nos detendremos á exponer, con el estilo románico; fusion peregrina que se operaba á la par hasta en los códices literarios y científicos, ornados de preciosas miniaturas que la munificencia de piadoso rey mandara escribir á poco de la conquista (1).

No era sólo en Andalucía donde por entónces comenzaba á vislumbrarse el grato consorcio de ambos elementos arquitectónicos. Desde 1227 erigíase en Toledo, en sustitucion de la antigua mezquita, la gran fábrica de su celebrada catedral; el elemento ojival, entónces naciente, habia allí de ensayar sus más bellas combinaciones; mas quizá por las mismas influencias entónces acaso más vivas como más recientes, el maestro Pero Perez, constructor del primero de nuestros templos, exornaba la parte más noble de la nueva fábrica con caractéres de la arábiga arquitectura, con arcos de herradura y lobulados y con bóvedas estalactíticas, cual lucen en la capilla mayor y en la segunda nave: pocos años más tarde aún se hacía más patente la nueva forma adoptada en cristianas construcciones, en el sepulcro de D. Ferran Gudiel, en la antigua capilla de San Pedro. Tan aceptable se habia hecho la arquitectura mudejár, y tal era el aprecio en que se tenian las construcciones mahometanas, que despues de reconquistada Córdoba no sólo se impuso por deber á los mudejares, carpinteros y albañiles trabajar en las obras de la iglesia dos veces al año, sino que para hacer más llevadero este servicio, otorgó D. Alfonso el Sabio en 1280, á peticion del cabildo, una carta de exencion de pechos á los moros que se ocupasen en las fábricas de las iglesias.

Tal fusion verificábase, no obstante, de un modo extraño, puesto que al asimilarse un arte los caractéres de otro, distinguíanse perfectamente los elementos y partes componentes de su primitiva integridad. Reservado estaba al siglo XIV el operar la completa fusion ó juxtaposicion de unos y otros elementos, hasta imprimir completa unidad artística y perfecta fisonomía al estilo llamado en el dia *mudejár*.

No es aventurado afirmar que el *mudejár* propiamente dicho fué una verdadera decadencia respecto al árabe, cual todavía se ostenta, rico, original y lleno de galas, en los mágicos salones de la Alhambra y el Generalife. Aquel arte en manos de los alharifes mudejares, en contínuo roce con los elementos de la cristiana cultura, habia de abdicar necesariamente de sus principios, revistiéndose de una nueva forma de verdadera trascendencia. Ejemplo patente tenemos de esta verdad en el alcázar sevillano construido por Abdu-l-aziz, y restaurado hácia 1354 por el rey D. Pedro. No obstante haber llamado para esta obra hábiles maestros, segun unos granadinos, segun otros, y es lo más probable, mudejares, y no obstante haberse pretendido emular allí la riqueza y fastuosidad de los alcá-

(1) Puede verse á este fin el precioso códice, del *Libro de los Juegos*, que se guarda en la librería del Escorial, terminado en 1283.

zares de la Alhambra, la diferencia, si no era tan grande cual la distancia que habia entre los elementos de la cristiana y arábiga cultura, por lo ménos revela las modificaciones propias de las causas históricas que motivaban tan nueva trasformacion.

Y no era tan solamente la raza cristiana la que habia de servirse de este nuevo elemento arquitectónico y ornamental: la tregua otorgada á la infeliz raza hebrea en los tiempos del Rey Sábio y en los del rey D. Pedro, en que tanta privanza lograra el tesorero Samuel Levi, permitia levantar en Toledo aquella suntuosa sinagoga, hoy llamada Santa María la Blanca. Falto aquel desgraciado pueblo de los elementos de vida y civilizacion propia; falto por consiguiente de un arte exclusivamente suyo, hubo necesariamente de acudir á los alharifes mudejares de Toledo, famosos ya de antiguo entre cristianos y sarracenos. La otra sinagoga hebráica apellidada el Tránsito en Toledo, la iglesia del *Corpus Christi* en Segovia y la de Santa María la Blanca en Sevilla, son tambien ejemplares de estilo mudejár con aplicacion al culto judáico.

Si visitamos los vetustos monumentos toledanos; si desde la iglesia de Santiago del Arrabal, pasamos la vista por la antigua basílica de Santa Leocadia, ó bien las iglesias de Santa Fé, Santo Tomé y otras, las torres, ábsides, portadas y artesonados, publican que el estilo mudejár se habia arraigado profundamente en el suelo castellano y muy particularmente en el antiguo reino de Toledo. Motivo es y no infundado para el aprecio de la crítica esta generalizacion de las creaciones del arte de los mudejares, al cual ninguna importancia ni áun calificacion propia dió la intransigencia de los críticos del pasado siglo.

El período más brillante de la historia del arte mudejár comienza sin duda alguna en la mitad del siglo XIV y dá fin en el siglo XV. Durante este período, que forma la edad de oro del estilo mudejár, elévanse diferentes monumentos, que áun hoy olvidados y derruidos publican su alabanza. La puerta llamada del Sol en Toledo, el *Taller del Moro* y la *Casa de Mesa*, son aún vivo testimonio del primor y habilidades de los alharifes toledanos, y explican la elaboracion lenta y sucesiva en que nuevos elementos han venido á sustituir al arte de orígen oriental.

Otras muchas fábricas se elevaban en todo conformes con las cualidades y modo de ser de este estilo: el castillo de Carpio en Córdoba, trazado y dirigido por el moro Mohamad en 1325; en Sevilla la preciosa y nunca bien ponderada Giralda comenzada á principios del siglo XI, por el moro Guever; y en Zaragoza la Alfaxería y la llamada aún Torre nueva, algo más moderna, hecha por Ince de Gali, judío, y Ezmel Ballabar y Maestre Monferriz, moros.

Larga sería la cuenta de otros muchos monumentos en que este bello arte brilló en su mayor esplendor; muéstranse en primer término con toda la riqueza y primores de que aquél fué susceptible, las magníficas y verdaderamente régias moradas de los Ayalas de Toledo, de los Mendozas de Guadalajara, y el alcázar segoviano, albergue de nuestros reyes en el siglo XV durante largas temporadas. Hállase por desdicha el primero no poco derruido y abandonado, aunque aún descubre en su magnífico patio, rodeado de columnas ó pilares octógonos y en otras partes, como sus gallardos agimeces, sus arcos, frisos, bóvedas y artesonados, toda la riqueza y armónica variedad de un arte, emanado del árabe en sus partes ornamentales, y del ojival, entónces floreciente, en sus formas principales.

Excedia á éste, como era natural, el palacio régio ó alcázar de Segovia, tan lastimosamente destruido casi totalmente en nuestros dias por un incendio. Sus magníficos techos artesonados, obra más principalmente de Enrique IV, sorprendian por la variedad y combinaciones de su caprichosa tracería, y especialmente la llamada *Sala de la Galera,* por sus dorados artesonados y bovedillas estalactíticas, émulas en gusto y riqueza de las construcciones granadinas, y más aún la *Sala del Sólio*, edificada por el maestro Xadel, afamado alharife cordobés. «Alzase en ésta, dice el Sr. Amador de los Rios, la cúpula octogonal, que estribando en gallardo friso de dos cenefas, en cuyo centro brillan los escudos reales y larga série de arquillos estalactíticos, matizados de rojo y azul, avasalla la vista y domina la imaginacion con su extraordinaria riqueza. Multiplicadas figuras geométricas ostenta su complicadísimo trazado; y cruzando en diversos sentidos las cintas de oro que lo describen, ya ascienden y declinan, ya se esconden ó reaparecen, ya cambiando de direccion pasan de uno ó otro extremo, hasta subir al grande anillo que cierra y corona tan opulento artesonado, separándose despues para descender en opuesto camino, y formando en sus espacios é intersticios estrellas, cuadros, triángulos y otras mil ingeniosas combinaciones, sobre cuyo fondo azul destacan flores, hojas y ramos de oro, pendiendo del centro del anillo, grande y laboreada piña» (1).

(1) Sr. Amador de los Rios, Discurso leido en la Academia de Nobles Artes.

Obra no ménos peregrina, original é importante del estilo mudejár, es la del palacio de los Mendozas, hoy propiedad de la casa de Osuna, en Guadalajara. Si allí brilla el ojival en patios y portadas, la singular escuela emanada del gusto árabe tiene tambien importancia suma y no poca representacion, así en la delicadeza de entalles y relieves de sus frisos, como en la brillantez de sus esmaltados azulejos, en la riqueza de sus doradas y complicadas techumbres, que sube de punto en el fantástico salon llamado de los *Linages*, en cuya descripcion, siquiera fuese brevemente, no hemos de detenernos, por más que en ella se ofrezca uno de los más acabados modelos del estilo, cuyas principales manifestaciones hemos tratado de apuntar en estas páginas, como irrecusables testimonios de un arte á que dieron vida los vasallos mudejares; los cuales, no obstante que una ley mahometana les prohibia «aver figura de homes et de otras figuras de madera, nin de piedra, nin en las paredes,» quebrantado este rigorismo mediante la fusion de escuelas, ó gracias á la tendencia imitadora propia de las artes, produjeron obras de tanta originalidad y tan exclusivas de la civilizacion española al finalizar el siglo xv, que con razon podrán enumerarse estos preciados tesoros de nuestras artes cual verdaderas glorias nacionales, por más que los actuales poseedores desconozcan su inmenso valor, y cual otras muestras de pasada grandeza y poderío, los tengan relegados á perpétuo olvido.

V.

Con tales elementos de vitalidad y carácter propio, habíase desarrollado en el curso de los últimos siglos de la Reconquista el nuevo estilo, hoy conocido y apreciado bajo la exacta calificacion de mudejár; pero si en arquitectura, cual hemos procurado indicar, dejó escritas tan gloriosas páginas en su historia y se distinguió con tan relevantes caractéres de otros estilos que á la sazon imperaban en el patrio suelo, en otros ramos de las artes, en las industrias con el arte relacionadas y hasta en la literatura, imprimió el mudejarismo su aspecto y fisonomía especial, aspecto no poco pintoresco y lleno de local colorido, y propio siempre de cuanto á la cultura arábigo-hispana se referia.

Las artes mecánicas, al par que los productos de la industria castellana, ofrecian trabajos moriscos de esmeradísimo y primoroso trabajo, y junto á los delicados xamedes de Córdoba y Talavera, las armas blancas de Albacete, los alhamares y esteras de Múrcia, los cordobanes y otras pieles labradas y doradas con gusto sumo, los utensilios de laton y de orfebrería y los sutiles tejidos ó bordados de seda y oro, eran productos de la entónces floreciente industria nacional, despues en breve tiempo arruinada (1).

Si durante el largo período de la Reconquista, entendióse por vasallos mudejares «aquellos mahometanos pobladores de nuestro suelo que, entrando en el dominio de los príncipes cristianos á consecuencia de las vicisitudes de la Reconquista, recibidos por vasallos en virtud de capitulaciones ó de solicitadas alianzas, obtenian análoga proteccion que el resto de los súbditos españoles, con reservárseles el franco ejercicio de su religion y el mantenimiento de sus costumbres y leyes» (2); señalada ya por la Providencia la hora de la completa reconquista del suelo pátrio por las heróicas huestes de Isabel y de Fernando, á la extincion de aquéllos habia de aparecer otro linaje de vasallos, como natural consecuencia de las capitulaciones hechas con el enemigo vencido, permitiéndole el libre ejercicio de su culto y la práctica de sus leyes, usos, costumbres y trajes.

(1) «En el inventario, ya citado, de los bienes de D. Gonzalo Palomeque, se hace mencion de almadraques y tapetes de Múrcia, carpitas viadas de Tremecen, carpitas viadas de Toledo, alhamares (mantas) delgados de Múrcia, piennas de alfanner, xamedes de seda, taças de vidrio, seruiellas moriscas, de laton, para beber agua; esteras de Múrcia *pora paret et pora estrado;* escribanías de fust; daluininel moriscas; juegos de axedrez de ébano y marfil, y telas surias. Igualmente aparecen en el de D. Gonzalo Gudiel, arzobispo de Toledo, documento que se escribe en 1280, crecido número de telas de labor oriental, que se designan con el sobrenombre de tartáricas. Tales son: «unus pannus operatus ad aves de auro et campus de serica viridi; item unus alius pannus tartaricus cum campos de seta alba et vite aurea; item unus pannus tartaricus de seta rubea cum pinis aureis; item unus pannus tartaricus de seta viridi.» Bib. arz. de Toledo, A. 7. 1. 1. Biblioteca Nacional, Dd. 41. Demás de esto, en el gabinete etnográfico del Museo de Historia Natural, de esta córte, custódiase un manto de plata y seda, de la reina Doña Leonor, de labor mudejár apreciabilísima; y todavía, en la época de los Reyes Católicos, conservábase en Córdoba un artificio y maquinaria hidráulica de la época sarracena, con destino á la fabricacion de tejidos. La tradicion mudejar, en conclusion, ha llegado hasta nuestros dias en arreos, jaezes y objetos de laton en Jaen y Córdoba, y en primorosos alhamares y mantas murcianas, mostrando su carácter especial en algunos cuchillos de Albacete, donde no es raro ver todavía signos y empresas que parecen vestigios y tradiciones de las antiguas inscripciones arábigas.»

Sr. Fernandez y Gonzalez, en su citado estudio sobre los *Mudejares*, pág. 231, nota 2.ª

(2) Idem, ibid.

Sustituyó, pues, á la antigua clase social de los mudejares, la de los propiamente llamados moriscos, que tanto papel desempeñan en la historia patria, desde la conquista de Granada hasta el reinado del tercero de los Felipes, en que por aquel decreto, cuyas consecuencias tan largamente se han debatido, fueron arrojados para siempre del suelo pátrio.

Lo que hemos indicado respecto al arte é industrias de los mudejares, puede por tanto hacerse aplicable á los denominados moriscos en el último período de la permanencia en España de la raza mora, en relacion con el pueblo cristiano.

Si consultamos, en efecto, los historiadores que más ó ménos ámpliamente han descrito la condicion social y especial modo de ser de la raza morisca, presentada siempre, cual activa, inteligente y laboriosa, entregada, bien al cultivo de los campos, bien á diferentes industrias en que sobresalia notablemente, podremos cerciorarnos de que si las condiciones de su vida habian variado al llegar la hora del total vencimiento de su poder, aquellas condiciones que los distinguieran no se habian en gran manera amenguado; y si el mudejarismo habia cesado por aquellas causas históricas, aún el arte que habian cultivado, las industrias en que con tanto éxito se ejercitaban, no habian decaido tampoco notablemente.

Cuanto acabamos de exponer, y cuantas indicaciones quedan hechas respecto á las industrias y al arte de los mudejares, vése ámpliamente comprobado en el raro y curioso ejemplar que á dicha podemos ofrecer hoy como objeto digno de especial observacion y estudio, entre los que dan asunto á las páginas del Museo. La colcha mudejár que al principio de éstas mencionamos, y con cuya descripcion terminaremos nuestra tarea, cumple tan cabalmente con las condiciones artísticas é industriales que no en vano asignamos á la raza mudejár, apellidada posteriormente morisca, que no sin utilidad y deleite repasará el curioso sus menudas labores pespunteadas, porque allí podrá ver retratado el carácter propio de las industrias de aquel desgraciado pueblo, su gusto artístico y lo delicado y concluido de sus labores.

Que con razon podamos clasificarla como perteneciente al gusto mudejár, y como tal producto de la elaboracion morisca, dada la fecha á que hemos de asignarla, no debemos detenernos á probarlo, puesto que un mediano criterio artístico bastaria á cerciorarnos de ello cumplidamente, si no nos lo evidenciasen otras razones que alejan toda duda.

A fijarnos tan sólo en la parte ornamental, nada nos sería tan difícil como determinar la fecha de este tejido ni áun con cierta aproximacion. El trabajo fabril ó manual, digámoslo así, sería en aquella raza tradicional por espacio de largos períodos de años. El gusto artístico tampoco variaba mucho, si consultamos los elementos decorativos que campean en los monumentos mudejares de los siglos XV y XVI; el arte, vinculado como por herencia en las familias, se trasmitia sin alteracion de padres á hijos. No obstante, á poco que se observe la colcha en los detalles que componen sus bordados, y fijando sobre todo la vista en su parte central, las figuras que se ven, si bien ligeras y áun toscamente dibujadas, ofrecen en sus trajes detalles bastantes á poder fijar á toda la obra una fecha no poco aproximada. Nada efectivamente tan convincente como esta prueba: los trajes de estas pequeñas figuras se marcan sin que haya lugar á duda, como pertenecientes al reinado de Felipe III, y no anteriores ni posteriores á éste, puesto que, como es sabido, detalles característicos en el traje propios de este reinado, como son la ancha gorguera y los gregüescos, nos fijan perfectamente la fecha de retratos pintados ó grabados á él pertenecientes.

Es singular que pudiéndose asignar, como venimos afirmando, esta colcha á los trabajos de los industriosos y hábiles moriscos, vengamos á señalarla la fecha más reciente que nos es dado, esto es, los años transcurridos desde el advenimiento de Felipe III al trono en 1598 al 1609, en que se dió el decreto de su total expulsion. Es, pues, una de las últimas muestras que del gusto morisco pudiéramos ofrecer, y no por eso exenta de rareza y valor arqueológico.

Su fondo es un tejido liso de raso amarillo, y por medio de un pespunteado de azul y rojo, tambien de seda, se hallan representadas sobre aquél las figuras y adornos que le bordan.

Mide toda ella 1,68 de ancho por 2,19 de largo. Por sus cuatro lados corre una orla ó cenefa en que se repite en tamaño más pequeño el mismo dibujo del fondo; el cual no es otro que una *lacería* hábil y caprichosamente combinada, la cual en el enlace de sus rectas y curvas deja grandes espacios cuadrados, otros más pequeños de igual forma, y otros aún menores de la forma romboidal. El espacio central es circular.

Extrañas son en verdad las figuras y grupos que ocupan estos centros de varios tamaños segun el espacio que

llenan. El grupo del medallon central es no poco digno de notarse: dos guerreros armados completamente y con cascos ó cimeras coronados de plumaje, aparecen combatiendo con espadas y broqueles, al tiempo que una dama de extraño atavío, parece interponerse por pacificarlos; extraño atavío decimos, puesto que en su falda, jubon con menudos acuchillados y ancha gorguera, aparece como dama de alta alcurnia, segun el traje usado por éstas en el reinado de Felipe III, por más que el gorro ó casquete rojo que cubre su tocado no corresponda con los demás arreos de su persona. Completa esta composicion una figura que aparece en el fondo por la parte superior como asomándose á una ventana, y que sin duda representa á un rey si se atiende á la corona que ciñe su frente.

¿Qué hecho histórico ó qué extraña alegoría quiso representarse en este grupo? De la actitud de las figuras, ó de los detalles de su dibujo, ni primorosos ni felices á la verdad, artísticamente mirados, ¿puede deducirse alguna consecuencia que ilustre nuestra duda? Por nuestra parte nada vemos que pueda fundadamente suponerse, y sólo sí nos aventuraríamos á querer traslucir en el atavío de la dama, y más aún en la de los dos combatientes, algo de ese tipo morisco que nos ha trasmitido la célebre tapicería de Túnez conservada en Palacio, quizá por cierto carácter extraño en sus trajes y aposturas, cual debió ser el que caracterizara á los moriscos de la última época á quienes las leyes y ordenanzas reales obligaron á adoptar el traje y armas cristianas, cosa que no harian tan completamente que renunciasen á sus galas y adornos más predilectos (1).

Acaso estemos prevenidos en favor de tal suposicion con la idea, anteriormente concebida, de ser toda esta obra trabajo morisco; pero áun se aumenta nuestra ilusion y creemos ver tipos enteramente de esta raza, en los cuatro grupos que se repiten en un todo semejantes entre sí, en cada una de las cuatro esquinas. Distínguense perfectamente allí dos figuras, una de hombre y otra de mujer, que se dan la mano; la de la dama está ataviada en un todo igual á la del medallon central á que nos hemos ántes referido; la del hombre aparece con un traje misto de cristiano y moro, esto es, de morisco, por más que acerca de este punto no tengamos noticias auténticas, ni sea fácil reducir á una relacion detallada la variedad de trajes y prendas de vestir que usaria aquel pueblo, ya de suyo aficionado á peregrinas galas y arreos.

Las demás partes ornamentales parecen dedicadas á la representacion de escenas de caza y de diferentes clases de animales reales y fantásticos. En la segunda mitad inferior de la manta se ve en efecto dos veces repetida en idéntica forma la figura de un cazador precedido de un perro, y la de un caballero de galana apostura que lleva una lanza empuñada en la diestra. Esta misma figura se repite en uno de los compartimentos de la mitad superior.

Los demás motivos ornamentales, aunque algunos se repiten igualmente dos ó tres veces, son muy variados y con tan menudos detalles, que no es fácil descender á su particular enumeracion. Vénse distintamente y de mayor tamaño las figuras de un camello, de un jabalí, de un venado seguido de perros, de un gallo de encrespada cola y de un pavo real; vénse otros animales quiméricos ó fantásticos á manera de grifos; se distinguen otros de menores tamaños, y por consiguiente más confusos y difíciles de distinguir, representando la zorra, el chacal, el lobo, la ardilla, el leon, el perro, el gato haciendo presa en un raton, pájaros de varias formas, como loros y papagayos, reptiles, como la culebra y el lagarto, y hasta pequeños y desconocidos insectos. Esta variedad de animales de todas clases adornan tambien en más pequeña escala la orla exterior. Tampoco hemos podido explicarnos el motivo de verse en los cuatro ángulos que resultan en la parte interior, ó sea la que rodea la orla, las águilas rapantes coronadas, cual se usaron como emblema del César Cárlos V, aunque no tienen el escudo imperial.

Esta ligera descripcion bastará á convencernos de que el bordado no obedece á un plan determinado, sino más bien

(1) Es curioso, en verdad, el razonamiento hecho acerca de este punto por el caballero morisco Francisco Nuñez Muley, hombre de edad y de experiencia, del cual tomamos lo siguiente: «Nuestro hábito cuanto á las mujeres, dice, no es de moros; es traje de provincia, como en Castilla y en otras partes se usa diferenciarse las gentes en tocados, en sayas y en calzados. El vestido de los moros y turcos, ¿quién negará sino que es muy diferente del que ellos traen? Y áun entre ellos mismos diferencian, porque el de Fez no es el de Tremecen, ni el de Túnez como el de Marruecos, y lo mismo es en Turquía y en otros reinos. Si la secta de Mahoma tuviera traje propio, en todas partes habia de ser uno; pero el hábito no hace al monje. Vemos venir los cristianos, clérigos y legos de Suria y de Egipto, vestidos á la turquesca, con tocas y cafetanes hasta en piés; hablan arábigo y turquesco, no saben latin ni romance, y con todo eso son cristianos. Acuérdome, y habrá muchos de mi tiempo que se acordarán, que en este reino se ha mudado el hábito diferente de lo que solia ser, buscando las gentes traje limpio, corto, liviano y de poca costa, tiñendo el lienzo y vistiéndose dello. Hay mujer que con un ducado anda vestida y guardan las ropas de las bodas y placeres para los tales dias, heredándolas en tres y cuatro herencias. Siendo, pues, esto así, ¿qué provecho puede venir á nadie de quitarnos nuestro hábito, que bien considerado tenemos comprado por mucho número de ducados con que hemos servido en las necesidades de los reyes pasados? ¿Por qué nos quieren hacer perder más de tres millones de oro que tenemos empleado en él y destruir á los mercaderes, á los tratantes, á los plateros y á otros oficiales que viven y se sustentan con hacer vestidos, calzado y joyas á la morisca?»

D. Florencio Janér, *Condicion social de los moriscos de España*, pág. 136.

al capricho del que se ocupó en esta obra, no eminente artista ciertamente en punto á dibujo, y que acaso se atuviese tan sólo al estarcido de estas figuras, trazadas de antemano con aplicacion á otros trabajos análogos.

Como una de las últimas muestras del gusto mudejár y de la industria de la raza morisca, hallándose este raro ejemplar en bastante buen estado de conservacion, merece gran estima entre las preciosidades que guarda el Museo Arqueológico, cual una de las más curiosas de nuestra antigua cultura é industria arraigada en otros tiempos en el pátrio suelo.

LA BASÍLICA DE SAN ANDRÉS DE ARMÉNTIA

Y

LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE ESTÍBARIZ

(ÁLAVA):

POR EL EXCMO. É ILMO. SEÑOR

DON JOSÉ AMADOR DE LOS RIOS.

I.



(1) AL dar á luz en el pasado año de 1871 los *Estudios Monumentales y Arqueológicos* que nos inspiró la visita de las Provincias Vascongadas, llamaron grandemente nuestra atencion las dos construcciones arquitectónicas, cuyos nombres hemos colocado al frente de estas líneas. Produciendo en nosotros el exámen de los monumentos de los siglos VIII y IX, existentes á dicha en Alava, Guipúzcoa y Vizcaya, no ya sólo la histórica conviccion del estado excepcional en que vive el pueblo vasco, durante el espacio de largas edades, sino tambien el firme convencimiento de la civilizadora influencia que llevaron al seno de aquellas ásperas montañas los moradores de la Iberia Central, ofrecimos á los ilustrados lectores de la *Revista de España*, donde dimos á luz aquellos estudios, inequívocos testimonios de ambas verdades, hasta entónces no tomadas en cuenta por los cultivadores de la ciencia histórica, entre quienes se contaban insignes ingenios, honra de aquellos valles. Declaramos allí que tanto las fábricas arquitectónicas, no clasificadas todavía en la historia del arte español, como los monumentos funerarios, atribuidos con notable error á remotas edades y á pueblos desconocidos, revelaban de un modo eficaz é inequívoco el comercio y la indeclinable comunicacion de aquellas comarcas con los moradores de la referida España Central, principalmente desde que, por efecto de la invasion y conquista mahometanas, se vieron aquéllas forzadas á recibir el civilizador influjo de la universal cultura hispano-latina. Así como al consumarse, merced á estos trascendentales hechos, la destruccion del Imperio visigodo, buscaban los perseguidos confesores del nombre cristiano asilo y defensa en las montañas de Astúrias y Galicia, Navarra y Aragon, así tambien (decíamos) se refugiaban y guarecian en los valles de Alava, y en las agruras de Guipúzcoa y de Vizcaya, que erigian al par en baluartes de la independencia y de la fé de sus mayores, para llevar á ellas su espíritu de nacionalidad y su floreciente cultura.

Desde aquel instante supremo, hermanados con los naturales en la empresa de rechazar el yugo del enemigo comun, por un mismo sentimiento y una misma esperanza, quedaba realmente establecida entre vascos y moradores de la Iberia Central estrecha é íntima alianza, tanto más sincera y durable, cuanto mayores iban á ser los obstáculos

(1) Esta letra está copiada de un códice del siglo XI, que se conserva en la Biblioteca Nacional. *(Nota de la Direccion.)*

que el poderío del Islam opusiera al triunfo de aquella generosa esperanza y nobilísimo sentimiento. Ruda, terrible y más sangrienta cada dia era la lucha trabada entre el creciente Imperio Mahometano y las despedazadas reliquias del visigodo; frecuentes y desoladoras las invasiones sarracenas, que partiendo del suelo andaluz, arrojaban una y otra vez sobre los valles vascongados el removido oleaje de la conturbada poblacion cristiana; más grande, más insistente y abrumador el peligro, que á todos amenazaba y afligia, y no menores, por tanto, la mútua lealtad y confianza que de todos solicitaban la salvacion y defensa de aquellos baluartes, que habia brindado á una y otra grey la naturaleza. Recogíanse, merced á este rudo golpear del Califato andaluz, los antiguos moradores del suelo vasco en lo más cerrado de sus montes; tomaban asiento los hijos de la España Central en los valles y llanuras más cercanos á las regiones centrales, donde nacieron, no sin que penetraran á veces en el centro mismo del territorio; y poníanse todos bajo la bandera de la independencia, arbolada por los reyes de Astúrias, animados sin trégua unos y otros por el heróico anhelo de redimirse y redimir á la patria de la servidumbre islamita.

Hé aquí, en contadas frases, la enseñanza que debemos á la historia; verdad de extraordinario bulto y trascendencia, revelada tambien con viva, aunque muda elocuencia, por los munumentos arquitectónicos.—Puéblanse desde entónces las montañas del suelo vasco de ermitas y santuarios pobres, agrestes, desprovistos de ornatos, y de muy reducidas dimensiones; sus valles ostentan, en cambio, gallardas basílicas, enriquecidas con todas las galas de un arte que habia realizado, y realizaba aún, sus más preciadas conquistas en otras comarcas. Fijemos por breves instantes nuestras miradas en los valles de Alava, para pedirles la confirmacion de estas aseveraciones.

II.

Existe, en efecto, á un cuarto de legua al E. de la antigua Gaztheiz (Vitoria), un pequeño agrupamiento de casas, y á su parte oriental levántase sobre una colina notable construccion arquitectónica, que revela desde luégo en sus formas generales el múltiple sello de varias artes y de diversas generaciones. El agrupamiento de casas referido se llama ARMÉNTIA; la construccion, que se alza en la indicada colina, es un templo. *Arméntia* ha sustituido allí á la antigua SUISACIO del *Itinerario de Antonino*, en sentir de muy doctos varones: el templo es una de aquellas memorables basílicas, erigidas por la fé y la cultura de los refugiados de la España Central. Consagrada la basílica bajo la advocacion del Apóstol San Andrés, sustituye en breve á la Sede episcopal de Calahorra, que yace en el cautiverio del Islam; y desde los últimos dias del siglo VIII es respetada como cabeza de una nueva diócesi, creada allí por las indicadas causas. Sólo en 1088, muerto el obispo Fortunio II, uno de los sabios prelados que defienden en Roma el *Rito isidoriano*, es agregada por autoridad de Alfonso VI á su antigua matriz, rescatada ya ésta del poderío sarraceno. Desposeida de la silla episcopal, fué convertida la basílica de *Arméntia* en colegiata, cuyo carácter conservó hasta 1498, en que trasladaron título y autoridad los Reyes Católicos á la parroquia de *Santa María* de Vitoria, armados al propósito de una bula expedida por Alejandro VI.

Así pasaba la importancia gerárquica de la BASÍLICA DE SAN ANDRÉS DE ARMÉNTIA: trescientos sesenta y tres años habia servido de parroquia: cuatrocientos diez fué colegiata: sobre dos siglos alcanzó la alta categoría de silla episcopal. ¿Ha conservado en todas estas vicisitudes la integridad y la pureza de su primitiva construccion?... Tal es la investigacion arqueológica, con que hoy nos brinda en primer término la IGLESIA PARROQUIAL DE ARMÉNTIA. Su aspecto exterior dícenos desde luégo que el pasado siglo, destinado, segun la frase sacramental de sus arquitectos, á *hermosear* los templos y edificios de la Edad-media, puso en ella su osada é intolerante mano; y, en efecto, en 1776, segun la oportuna frase de la Real Academia de la Historia, «se mudó enteramente el semblante de la antigua fábrica» (1).

La fachada principal, esto es, la *Imafronte* de la BASÍLICA, tal como habia llegado á los tiempos modernos, constaba de dos cuerpos: encerraba el primero la portada, compuesta de un arco adintelado, sobre el cual se levantaba

---

(1) *Diccionario Geográfico histórico*, tomo I, pág. 107

un tímpano de medio punto, ornado de relieves y coronado por bella cimbria: mostraba el segundo en su centro al Salvador rodeado de los apóstoles, en figuras de alto relieve, y veíanse á los lados otros relieves, que en más antigua escultura representaban pasajes del Nuevo Testamento. Quedó la *Imafronte* en 1776 despojada de toda decoracion y cerrada enteramente al acceso público: los miembros arquitectónicos y los relieves que la enriquecian, fueron trasladados á un pórtico *viñolesco* de cinco arcos, el cual ofrece ahora entrada á la *Iglesia*. Colocados allí con cierto desórden producen, en verdad, muy extraño efecto. Entretanto, las impostas, que adornadas de falso ajedrezado ó de vástagos y flores, y siempre dispuestas en bisante, á la manera de las que habian exornado los templos latino-bizantinos, señalaron la division de los referidos cuerpos, y los canecillos y modillones, que recibieron y formaron el primitivo *tejaroz*, fueron distribuidos en la nueva fachada de 1776. El arquitecto del siglo XVIII destinábalos allí, ya á recibir las jambas de las ventanas, ya á servir de asiento á la cornisa que sostiene la armadura de aquella desdichada construccion, arrimada á la antigua basílica, para dar posada al cura párroco. Esta singular dislocacion de miembros arquitectónicos aumenta por extremo el raro y desagradable efecto del novísimo *Pórtico*.

Fijando en él la investigadora mirada, no es difícil reconocer, sin embargo, que esas inarmónicas incrustaciones, en que se muestra cierto loable respeto á los restos del monumento, cuyo exterior se destruia, dan claro testimonio de tres diferentes edades artísticas. Abarcan éstas por entero la época más floreciente de la historia de la BASÍLICA y SEDE EPISCOPAL DE ARMÉNTIA.

Comprúebase esta observacion en el agrupamiento, formado en el muro lateral de la cabeza del Pórtico, dentro de dos arcos de medianas dimensiones que allí pudieron armarse. Vése la parte central de los mismos ocupada por preciosos fragmentos de los relieves, que ántes de 1776 llenaban las extremidades del segundo cuerpo de la *Imafronte*, y que pertenecieron, sin duda, á la primera construccion de la basílica, debida á los cristianos acogidos en el suelo alavés, durante la segunda mitad del siglo VIII ó en los primeros años del IX. Difícil es hoy determinar lo que estos relieves individualmente figuran, reducidos como están á inconexos fragmentos y asentados en el muro de una manera fortuita. Como hemos notado arriba, representaron todos, no obstante, oportunos pasajes de la vida del Salvador; y por la disposicion especial del conjunto; por la rara proporcion de las figuras, que revela un arte que desaparece ya ó se trasforma; por la rudeza del diseño; por el plegado característico de los paños, y finalmente, por la manera tradicional de la ejecucion y la forma típica de producir el claro-oscuro, no vacilamos en colocar tan singulares esculturas bien andado ya el referido siglo IX. Autoriza esta deduccion arqueológica, fundada en el exámen de otros monumentos pertenecientes á la misma centuria,—demás de la óbvia consideracion de que ocupando los citados relieves tan alto lugar en la *Imafronte* de la basílica, sólo al acercarse ésta á su terminacion debieron esculpirse,—la no ménos atendible de que, durante el expresado siglo, cobra mayor autoridad la *Sede Armentiense*, representada por los Teodomiros, Recaredos y Viveres. En tal virtud, pues, los fragmentos, que llenan el fondo de los arcos referidos, pertenecieron á la basílica, que era ya Catedral en los tiempos de Alfonso el Casto (1), y ésta á los postreros momentos del arte latino-bizantino, que se acercaba, en las regiones donde seguia siendo cultivado, á la trasformacion *románica*.

A este último estilo arquitectónico fueron debidos los demás objetos allí colocados, determinando dos distintas épocas de su largo y rico desarrollo. Las columnas y capiteles que sostienen los arcos, cuadran á su mayor florecimiento; los arcos son fruto de los últimos dias de su existencia, iniciada ya la manifestacion *ojival*. Muéstranse los fustes exornados por monumentales estátuas adheridas, que hacen oficio de cariátides, como en la *Cámara Santa de Oviedo*, en la *Basílica de San Juan de Priorio*, y en otras construcciones religiosas, no ménos estimables, de los siglos XI y XII. Apúntanse los arcos ligeramente, como en algunas iglesias parroquiales de Astúrias y de Castilla, y en todas las que se construyeron en Córdoba y Sevilla, no á larga distancia de su reconquista, verificada por Fernando III. La BASÍLICA DE ARMÉNTIA habia experimentado en consecuencia dos diversas trasformaciones dentro de los siglos XII y XIII. ¿Qué documentos positivos podian confirmar esta simple deduccion arqueológica? Con sólo volver la

(1) Los doctos académicos de la Historia, que redactaron el *Diccionario Geográfico-historico*, hicieron mencion de varias escrituras, relativas á las Eras 830 (año 792), 850 (año 812), en que los dos primeros obispos referidos confirman privilegios del indicado Príncipe (t. I, pág. 105, col. 1.ª). Los eruditos autores de la *Sede Vascongada*, obra dada á luz en Vitoria el año de 1863, no empiezan el catálogo de los obispos que llaman *alaveses*, hasta 871, con el memorado VIVERE, sin duda porqué Teodomiro y Recaredo firman los documentos referidos como obispos *sedis calagurritanensis* (*España Sagrada*, t. XXXVII, páginas 315 y 318); pero los memorados académicos no olvidaban que *Calahorra* se hallaba á la sazon en poder de mahometanos, y que por tanto no existia allí la *Sede*, trasladada ya al suelo vasco.

vista á los relieves y miembros arquitectónicos, incrustrados en el muro longitudinal del *Pórtico*, nos era dado por fortuna hallar camino para autorizar históricamente la hipótesis indicada.

Contémplase, en efecto, en la parte central el gran tímpano, que hasta 1776 decoró el segundo cuerpo de la *Imafronte:* en él se halla representado el Salvador, rodeado de los doce Apóstoles.—Jesús, cuya figura es harto más corpulenta que las de sus discípulos, aparece como éstos, de pié, vistiendo ámplia túnica talar y cubriendo sus hombros afiblado manto. Para quien, guiado de espíritu investigador y crítico, haya estudiado los monumentos que se erigen en Astúrias, Leon y Castilla, durante los siglos XI y XII, no puede ser dudoso que este interesante relieve, si no pertenece de lleno á la gloriosa Era del Imperio español, inaugurada por un Fernando I y cerrada por el no ménos esclarecido Alfonso VII (1038 á 1157), lleva impreso profundamente el sello de aquel arte que tantas maravillas habia producido en la *Basílica de San Juan Bautista,* consagrada desde 1052 al preclaro Isidoro de Sevilla. Ni ofrecia ménos documental enseñanza la ya referida *Cámara Santa* de la catedral ovetense, ampliada por la magnificencia de Alfonso VI.—A la derecha de este gran tímpano mírase asimismo el de la portada, que constituia la decoracion del primer cuerpo de la *Imafronte.* El arquitecto de 1776 armólo allí de tal manera, que semejó con él cierta especie de sepulcro, en cuyo centro colocó un bulto ó estátua yacente del siglo XIV (1): delante, sin exceder de la línea del muro, poníale varias columnas ochavadas, que tomó tal vez de otros monumentos interiores del trastornado templo. Sobre este remedo de enterramiento, que no han vacilado en señalar como tal sepulcro entendidos investigadores, asentóse, pues, el referido tímpano, obra en verdad digna de muy detenido exámen.

Fórmalo un arco de medio punto, orlado en su periferia externa de una franja embellecida de vástagos serpenteantes y de flores, que acusan su orígen bizantino, y enriquécelo en la interna una inscripcion de caractéres latinos todavía isidorianos, la cual ofrece la leccion siguiente:

✠ REX ⋮ SABBAOTH ⋮ MAGNUS ⋮ DEUS ⋮ EST ⋮ ET ⋮ DICITUR ⋮ AGNUS ⋮ DEI ⋮ NUNCIUS ⋮ ANGELUS ⋮

Ocupa el semicírculo una tabla de piedra, dividida en dos zonas: hállase la superior ennoblecida por la representacion simbólica del inmaculado Cordero y la cruz dominica, encerrado todo en nimbo sencillo, con este expresivo verso leonino grabado en su contorno:

✠ MORS ⋮ EGO ⋮ SUM ⋮ MORTIS ⋮ VOCOR ⋮ AGNUS ⋮ SUM ⋮ LEO ⋮ FORTIS ⋮

A una y otra parte del nimbo se ve arrodillada una figura, coronadas ambas por nimbos aconchados (conchylati): la de la derecha del espectador es de *Isaías,* ostentando un pergamino, en que se lee: PAX VOBIS: la de la izquierda representa á *San Juan Bautista*, presentando el mote de ECCE AGNUS DEI. En la faja que separa las mencionadas zonas, hállase esta leyenda, que forma tambien un verso leonino:

✠ PORTAM ⋮ PER ⋮ HANC ⋮ CELI ⋮ FIT ⋮ PER ⋮ VIA ⋮ UNICUIQUE ⋮ FIDELI ⋮

Mírase en el centro de la zona inferior el divino *monograma* de Cristo, nimbado, como el Inmaculado Cordero, y exornado del *alfa* y la *omega*, pendiente de los brazos superiores del aspa (2). Sostienen el nimbo dos ángeles, cuyos piés se pierden entre nubes, como para mostrar que descienden del cielo, y en la mitad de la faja que cierra esta

(1) Representa este *bulto* indudablemente á uno de los arcedianos, que gobernaron la Colegiata durante el expresado siglo. Las proporciones de la estátua, la forma y estilo de los paños, la ejecucion misma, nos inducen á creerla de dicha centuria, aunque ya declinante, siendo para nosotros harto doloroso el que no se respetaran por los *embellecedores* del pasado siglo ni áun estas memorias funerarias de ARMÉNTIA, no indiferentes para ilustrar la historia de su perseguida basílica.

(2) Digno es de notarse que, demás de los cuatro brazos en aspa propios del *monograma*, presenta este de *Arméntia* otros dos horizontales, que en forma de cruz, llenan los espacios centrales del *nimbo*. Todos seis parten de un roseton octifólio, que ocupa una buena parte en el centro del círculo ó disco, cuajándolo casi en su totalidad y dándole gran riqueza. Recordando los discos de los *Sepulcros de Elorrio*, y considerando que sobre encerrar el *monograma nimbado de Cristo*, pudo ser éste en ellos *radiado ó flameado*, segun oportunamente advertimos, léjos de tener por absurda ó extravagante la indicacion de representar un sol, que hizo en su estudio sobre los *Sepulcros de Arguineta* el erudito autor de la *Guía de Vizcaya*, no nos parece sino muy natural, dado el deterioro de los expresados *discos*. Si este *monograma nimbado* de Arméntia, sobre ser *flameado ó radiado*, como sin duda lo fueron los de Elorrio, y estar labrado en la piedra arenisca de aquéllos, hubiera sufrido por largos siglos los efectos de la intemperie, presentaria sin duda la misma forma indeterminada que ha inducido al discreto autor de la *Guía de Vizcaya* á formular la hipótesis referida.

parte del tímpano, destinada ántes de 1776 á cuadrar sobre el dintel de la puerta, léese en caractéres de igual tamaño que los de la perifería externa, esta inscripcion desgraciadamente incompleta.

HUIUS ⋮ OPERIS ⋮ AUCTORES ⋮ RODERICUS ⋮ ET ⋮ S ⋮ : : : : : : : : : : : :

No es posible dudar que esta leyenda se completaba con otro nombre, coautor del Rodrigo en ella expresado, y con la Era, en que la obra de la puerta y de la *Imafronte* habia sido llevada á cabo. ¿Quién es este Rodrigo, al cual no quiso el arquitecto de 1776 despojar del honor, que tal vez su impericia ó su incuria arrebataba á su consócio en la reparacion de la BASÍLICA ARMENTIENSE...? Los redactores del *Diccionario Geográfico-histórico*, dado á luz bajo el nombre de la Real Academia de la Historia, no vacilaron en admitir, como un hecho indubitable, que lo era don Rodrigo de Cascante, obispo de Calahorra y de la Calzada desde 1146 á 1190. Seguian así las huellas de los monógrafos Tejada é Ibañez (1), y esta opinion ha sido en la edad presente admitida por los diligentes autores de la *Sede Vascongada*, quienes añaden la incontestable observacion de que «ni en Arméntia ni en Calahorra hubo otro obispo llamado Rodrigo (2). Agregada la notable circunstancia de que el memorado obispo de Calahorra, don Rodrigo de Cascante, usaba por los años de 1181 el título de *Episcopus Armentiensis*, como prueba la suscricion del fuero de Vitoria (3), no puede realmente desconocerse que el Rodrigo, *autor* de la fachada principal, ó *Imafronte*, en la BASÍLICA DE SAN ANDRÉS, era en efecto aquel prelado calagurritano. ¿Quién puede ser su *coautor* en aquella obra? Habida consideracion á que la Colegiata de Arméntia vivió desde 1088 sujeta á la autoridad inmediata de un arcediano; constándonos las pretensiones que abrigaron los representantes de esta dignidad, no ya para ejercer la antigua jurisdiccion, mas tambien para usar de las insignias episcopales; y conocidas por último las capitulaciones, que por evitar escándalos, asentaron en la primera mitad del siglo XII, por una parte el obispo don Sancho de Funes, y por otra el arcediano don Pedro, parécenos más que probable el que lo fuera el arcediano DON SANCHO, quien gobernaba la referida Colegiata á la sazon en que se realizaron las obras. Representaba, en efecto, don Rodrigo Cascante la autoridad superior diocesana: DON SANCHO, cuyo nombre á excepcion de la inicial, ha desaparecido desdichadamente de la inscripcion, la jurisdiccion especial de la Colegiata. Las obras se habian realizado ya ántes de 1181.

III.

El exámen de los miembros decorativos, conservados en el *Pórtico*, confirmaba plenamente el hecho de la primera modificacion de la BASÍLICA DE ARMÉNTIA, realizada en la segunda mitad del siglo XII. ¿Pudiera la fábrica de la Iglesia ministrarnos claros testimonios de la revelada en los arcos ya descritos, pertenecientes, cual dijimos, á igual período de la XIII centuria?

Éntrase hoy en la basílica por una puerta, colocada tal vez desde la restauracion del obispo Cascante, en el fastial ó muro del brazo derecho del crucero, la cual corresponde al extremo izquierdo del actual Pórtico. Exórnanla sencillas jambas latinas, que la adintelan, y enriquece el dovelaje una gallarda série de hojas de acanto perfectamente adheridas á la forma general del arco, que es de medio punto. La sencillez y belleza de esta sóbria decoracion, la

---

(1) El primero en su *Abraham de la Rioja;* el segundo en la *Vida de San Prudencio*, obras un tanto sospechosas en todo lo que se refiere á sublimar las cosas de que tratan.

(2) *Sede Vascongada*, pág. 105. Debemos advertir que tanto Tejada é Ibañez, como los Sres. Navarrete y Manteli, autores de la referida *Sede Vascongada*, supusieron que la inscripcion se referia exclusivamente á este obispo, leyendo: HUJUS OPERIS AUCTOR EST RODERICUS EPISCOPUS. No advirtieron en primer lugar, que la voz *auctores* á la cual quitaron la C, que se ve dentro de la V, es una sola diccion, puesta como todas las otras, entre puntos, para denotarlo así, ni repararon tampoco, al partirla caprichosamente, en que no en segunda persona, sino en tercera deberia estar el verbo (est), dado que aquella division fuera lícita. Tras la palabra RODERICUS se halla una E entera, una T casi íntegra, y la cabeza de una S: las dos primeras letras forman la conjuncion ET: la S es inicial del otro nombre, que debió concertarse con *auctores*. Luégo veremos si en realidad pedia el nombre del posible coautor de la obra, esta ú otra inicial. La voz *episcopus*, que los académicos encargados de la redaccion del *Diccionario geográfico-histórico* pusieron con la abreviatura EPS, es del todo ociosa. Los referidos académicos sólo se apartaron, no obstante, de la leyenda, suprimiendo la C de *auctores*, y trocando la T en P.

(3) En efecto, en este notable documento, otorgado por don Sancho el Sabio, de Navarra, y repetidamente mencionado por historiadores antiguos y modernos, se lee: RODERICUS ARMENTIENSIS EPISCOPUS, etc. El fuero, que es el mismo de Logroño, lleva la fecha ya citada de 1181.

especial manera de su talla y la naturaleza misma de los elementos que la constituyen, muévennos, con la forma total de la portada, á sospechar si pudo ser la primitiva de la *Imafronte*, á que sustituyó en la segunda mitad del siglo XII, la que guarda el nombre del obispo don Rodrigo. Penetrando en el templo, un rayo de luz viene á disipar toda vacilacion y duda sobre la investigacion propuesta, en órden á la modificacion del siglo XIII. Ya no es una hipótesis, más ó ménos racional ó demostrable: la iglesia ofrece á la ilustrada contemplacion del viajero la más perfecta y cabal evidencia de que la BASÍLICA DE SAN ANDRÉS habia experimentado una trasformacion de gran bulto, muy mediada ya la centuria XIII.

Lo primero que repugna á la ejercitada vista del arqueólogo, al hallarse en aquel recinto, es indubitadamente la desproporcion que se ofrece entre el volúmen total, presentado en el exterior por la construccion de la basílica, y la elevacion de sus actuales bóvedas, así en el cuerpo de la Iglesia como en su crucero. Ni es menor la sorpresa, al considerar la discordancia que resulta entre las formas generales del expresado conjunto, áun dada la inconexa restauracion de 1776, y las que el templo en su interior presenta. Cualquiera, que aleccionado con el estudio de las basílicas románicas de los siglos XI y XII, acertára á ver de léjos la de Arméntia, juzgaria que al pasar sus umbrales, iba á encontrarse debajo de una gallarda media naranja ó de un suntuoso *domo*. Esta racional esperanza queda, sin embargo, del todo desvanecida, entrando en aquel recinto. Hállase el templo cubierto por bóvedas ojivales que, como en la iglesia de las *Huelgas* de Búrgos, en la de *Santa María de Valdedios* (Astúrias), en la de *San Vicente, Sabina y Cristeta* de Avila, y en otras mil, revelan ya el triunfo de un nuevo y fastuoso estilo arquitectónico. El crucero ostenta asimismo un agrupamiento de tres bóvedas apuntadas, elevándose la central sobre las laterales, bien que mucho ménos que se habria menester para constituir el característico cimborrio de las grandes construcciones del mencionado estilo. ¿Era esto una falta cometida por el artista, ó el resultado inevitable de una trasformacion forzada? ¿Podia ésta explicarse de un modo satisfactorio y concluyente, con el estudio arqueológico de la misma fábrica?

A la verdad, aunque alterada la planta, pues que ante el *Arco Triunfal* se colocó sin duda en 1776 un retablo que cierra el antiguo presbiterio formado por el Ábside, no es difícil reconocer que la disposicion general de la *Basílica* y su decoracion hasta el arranque de las precitadas bóvedas, han triunfado de las últimas trasformaciones. Elévanse, en efecto, en la interseccion sobre característico basamento ocho columnas, dispuestas de dos en dos y coronadas de grandes y bien tallados capiteles de follajes, aves y cuadrúpedos, hasta recibir una imposta general de falso ajedrezado; y no cabe dudar que toda esta obra es fruto, y fruto muy apreciable, del último desarrollo en que el *estilo románico* desplegó cierta grandeza y magnificencia. De allí en adelante nada armoniza ya con esta construccion, inclusa la del *Coro*, exornado de columnas pareadas y de capiteles que parecen pugnar por asociársele. La Iglesia, pues, tal como hoy existe, ofrece con entera evidencia dos diferentes construcciones, separadas por el espacio de un siglo, correspondiente cada cual á un estilo arquitectónico. Esta demostracion era á nuestros ojos real y positiva; y sin embargo, áun parecia susceptible de mayor esclarecimiento. ¿Qué habia, en efecto, sobre las bóvedas del cuerpo de la Iglesia y del Crucero?

Semejante investigacion, llevada á cabo con el auxilio de algunos distinguidos anticuarios alaveses y profesores del Instituto de Vitoria, nuestros antiguos discípulos (1), nos daba el más satisfactorio resultado. La armadura total, que cubre el exterior de la fábrica, no era la de la antigua media naranja, ni la del cuerpo de la basílica en la restauracion de don Rodrigo de Cascante: el muro, sobre que habia estribado el primitivo cerramiento de la Iglesia, alzábase más de dos metros sobre las bóvedas ojivales; y sobre la central del Crucero se levantaban por completo los cuatro tímpanos, que recibieron un dia el anillo del *domo*. Á un detenido exámen debíamos despues el conocimiento de que existian á dicha en las enjutas cuatro estátuas de los Evangelistas en su representacion simbólica, cuyas cabezas tocaban en el mencionado anillo, haciendo por tanto el oficio de las trompas, sobre que asentaron las más antiguas construcciones de este género. Los símbolos de los Evangelistas se hallaban determinados, como en los frescos del régio *Panteon* de la *Colegiata de San Isidoro* (Leon), y en otros muchos monumentos románicos, con ostentar cada

(1) Nos acompañaron en efecto á estas y otras excursiones arqueológicas, realizadas en el suelo de Alava, los distinguidos don Sotero Manteli y don Ricardo Becerro, muy dados á los estudios arqueológicos, y el inspirado cuanto dulce poeta don Obdulio Perea, cuya prematura y dolorosa pérdida lloramos muy de veras. En aquella expedicion figuraron tambien nuestros discípulos don Daniel Arrese, don Cristóbal Vidal, catedráticos hoy de la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad de Sevilla, y don José Ruiz de la Peña, profesor del Instituto. El Sr. Becerro escribió y publicó en el *Irurac-bat* un curioso artículo, en que la describia, adelantando alguna de las observaciones que dejamos consignadas.

estátua la cabeza nimbada del animal, cuya propiedad caracterizaba el estilo del sagrado historiador de Cristo (1): la escultura, por cierta grandeza monumental, se hermana con la ya citada de la *Cámara Santa* de Oviedo, la de la *Catedral vieja* de Salamanca ó la de otras construcciones debidas á la memorable época del Imperio español, ántes mencionada. La cúpula de aquella grandiosa construccion habia desaparecido casi por completo; pero respecto del cuerpo de la iglesia, si bien nos inclinábamos á creer que lo habia cobijado una armadura, no era posible asegurar si fué esta realmente, ó una bóveda de cañon seguido, su cubierta. Llegábamos, pues, al último ápice de la demostracion arqueológica. La obra del obispo don Rodrigo de Cascante y del arcediano don Sancho no se habia limitado á la *Imafronte* de la basílica del siglo IX; pero no andada aún una centuria, habia sufrido tan fundamental trasformacion, que apenas quedaban en su propio lugar las partes principales. ¿Cuáles pudieron ser las causas de este inconcebible trastorno, que por tan inesperado, ha inducido al último de los escritores alaveses que hablaron de Arméntia, á suponer que «la idea del obispo Cascante no debió llevarse á cabo en totalidad, quedando el templo terminado á medias?» (2).

Sin duda ha parecido este el medio más adecuado para explicar de una manera un tanto aceptable el general trastorno de la BASÍLICA. Pero ¿qué parte quedó en ella por terminar dentro del siglo XII?... El *Ábside*, que constituyó el *Santuario*, aunque inutilizado para el culto desde que se cubrió con el actual retablo, está completo; la *Imafronte*, donde se recogieron las reliquias de la primitiva construccion del siglo XI, enriquecida por extremo, segun queda advertido, permaneció intacta, ó poco ménos, hasta la llamada restauracion de 1776; de la *Media-naranja* ó *Domo* se conservan los cuatro tímpanos que la recibian y las estátuas que la exornaban, las cuales constituian, á no dudarlo, la parte ornamental más costosa; el *Crucero* y *Cuerpo* de la iglesia guardan todavía su genuina decoracion en basamentos, columnas, capiteles é impostas.—¿Qué fué, pues, lo que hubo de quedar inconcluso en aquella «obra suntuosamente comenzada?...» Pero el erudito autor de la indicada hipótesis, procura esforzarla con esta inquisitiva pregunta: «¿Qué fecha desastrosa cita nuestra historia de Álava, á la cual pueda referirse la ruina ó desaparicion de los importantes elementos, que en esta Iglesia faltan?»—Considerando ante todo que el cerramiento de la cúpula y la armadura del cuerpo de la iglesia, únicos elementos que hoy faltan en realidad, no suponen en modo alguno el coste total de la série de bóvedas de fábrica que las reemplazaron, lo cual demuestra que no debió ser la falta de caudales lo que impidió dar cima á la construccion, lícito nos parece advertir que, si la historia general de Alava nó, la historia especial de la Colegiata de Arméntia cita (valiéndonos de la frase del escritor aludido) fechas, intermedias por cierto entre la construccion del siglo XII y la del XIII, las cuales fueron grandemente azarosas, y áun desastrosas, para que no puedan referirse á ellas la ya indicada ruina y la desaparicion de aquellas partes del edificio.

Entera probanza de esta verdad nos ministran los novísimos historiadores de la *Sede Vascongada*, los cuales no habrán de ser tildados de sospechosos. Narrados los beneficios que hizo á la Colegiata de Arméntia don Rodrigo de Cascante y que aceptó el arcediano don Sancho, «como donaciones graciosas, hechas por el obispo,» declaran estos eruditos investigadores que el pontificado de aquel generoso varon fué sólo una trégua en los disturbios, que mediaban, un siglo hacía, entre los Cabildos de Calahorra y de Arméntia. Muerto en efecto el obispo en 1190, y fallecido tambien el arcediano don Sancho, llegó el momento de que tuviesen ejecucion los capítulos de la ya citada Concordia, asentada entre el obispo don Sancho de Funes y el arcediano don Pedro.—Tocaba por ella al obispo de Pamplona la provision del arcedianato, y no vaciló en conferir aquella dignidad «á Guillermo, prior que era de Tudela.» Dada la colacion por mano del obispo en la misma Colegiata, irritábase á tal punto el de Calahorra, que le negaba *ipso facto* la renta establecida, la cual consistia en la cuarta parte de los frutos, con que acudian los pueblos del arcedianato. Tomó por suya la ofensa el de Pamplona, y acudió al arzobispo tarraconense en demanda de justicia; la queja y la reconvencion, en vez de aplacarlo, agriaron vivamente el ánimo del prelado de Calahorra; propagóse la saña á sus canónigos y diocesanos, y haciendo la violencia oficio de ejecutor de la justicia, moviéronse

(1) En efecto: San Juan está representado por un *Águila*, símbolo del arrebatado vuelo de su lenguaje; San Márcos por un *Toro*, que lo era de la fortaleza indomable de su estilo; San Mateo por un *Ángel*, que personificaba su candidez encantadora; San Lúcas por un *Leon*, que retrataba su genial energía. Además aparecian exornadas estas estátuas de grandes alas, como en todos los monumentos indicados, y las cabezas coronadas de *nimbos*, lo cual sucede tambien respecto de los Evangelistas de la destruida media naranja ó cúpula de la de Arméntia, segun expresamos en el texto.

(2) El mencionado don Ricardo Becerro, en el artículo 1.° que publicó el 3 de Agosto de 1870 en el *Irurac-bat* sobre nuestras visitas á los monumentos alaveses.

estos tumultuariamente contra la inofensiva COLEGIATA: invadiéronla á mano armada; «despojaron al arcediano »Guillermo de sus vestiduras episcopales y cometieron otras tropelías. Sospéchase que en lo que más se cebaron los »agresores (prosiguen los autores mencionados) fué en los papeles, para que no quedase memoria de la *Sede*, *ni en »tiempo alguno pudieran deducir con documentos ningun derecho»* (1).

Pero no quedaban en esto las desdichas de la colegiata de Arméntia, antes de mediar el siglo XIII, á que la restauracion ojival se refiere. Trás agresion tan violenta, en que, á usanza del tiempo, hubieron tal vez de hermanarse el hierro y el fuego, esperaba á aquella BASÍLICA, símbolo un dia de fraternidad y mútua proteccion entre los refugiados en el suelo vasco y sus antiguos moradores, una persecucion sin ejemplo. El arcediano Guillermo dirigia sus quejas, ya abandonado de todos, al Soberano Pontífice: Honorio III, que lo era á la sazon, expedia en 1223 un breve, en que tomaba bajo su proteccion al arcediano, al cabildo y sus bienes; pero ni la autoridad del Santo Padre, ni sus apretadas conminaciones hicieron aflojar un punto la ira de los calagurritanos, que, propagándose á sus sucesores de un modo incalificable, tuvo «en perpétua agonía al cabildo de Arméntia,» hasta que ocupó aquella silla el ilustrado y piadoso obispo don Bivian, corriendo ya el año de 1266.

Ahora bien: ¿pueden darse en la historia de la Colegiata de Arméntia circunstancias más aflictivas ni de mayor desamparo y tenacidad, pues que se refieren al no insignificante período de setenta y seis años (1190 á 1266)? ¿Sería acaso inverosímil que, en una de esas populares y vandálicas agresiones, una tea maligna, excitada por el ódio de sus dueños ó superiores, aspirase á ganar colmadas albricias, confiando á las llamas la solucion de tan largas querellas?... Nosotros no lo afirmamos cerradamente; pero fijando nuestras miradas en la manera, con que la destruccion se verifica, no podemos olvidar la circunstancia tópica de haber necesitado sustitucion únicamente la armadura del cuerpo de la iglesia y el cerramiento de la media naranja. Este hecho habla en verdad muy alto para quien conozca los efectos de todo incendio en tal linaje de construcciones (2). Pudo, pues, la obra del obispo don Rodrigo de Cascante y del arcediano don Sancho, ser arruinada en los setenta y seis años referidos; y la prueba más eficaz de que el encono y la saña de los calagurritanos eran capaces de producir tan dolorosos efectos, la ofrece con muda, pero invencible elocuencia, el mismo templo. La historia nos dice que la muerte de don Rodrigo Cascante fué señal de aquella persecucion, que hasta el Pontificado de Bivian persiste rudamente encendida contra el Cabildo de Arméntia. Este hecho no tiene lugar hasta el año décimosexto de la segunda mitad del siglo XIII. Pues bien: sólo en la segunda mitad del siglo XIII se lleva á efecto aquella restauracion, que, como fatal y necesaria, se limita exclusivamente á rehabilitar la Iglesia de un modo estable y duradero para el culto divino. El arte que realiza esta obra obligada, es el arte ojival, que si camina ya con paso de gigante á su grandioso desarrollo, se vé allí obligado á replegar sus alas dentro de un círculo de hierro. Hé aquí naturalmente explicadas — demás de la desagradable disonancia que hallamos entre el primer cuerpo ó zona de la construccion, que es *románica*, y el segundo cuerpo y las bóvedas, que son *ojivales*, — las causas de ese mezquino desarrollo que logran las bóvedas referidas, y principalmente la central del Crucero. Concibiérase en verdad holgadamente, siguiendo las leyes de su respectivo desarrollo, una basílica *románica* dentro de un templo *ojival;* un templo *ojival* dentro de una basílica *románica*, ni se concibe sin una dolorosa historia, como la de la Colegiata de Arméntia, ni se contempla sin la fatiga, que produce en el ánimo de todo ilustrado espectador la IGLESIA de SAN ANDRÉS, sucesora de la antigua CATEDRAL ALAVENSE.

IV.

Probadas con el exámen crítico-arqueológico de la renombrada BASÍLICA ARMENTIENSE, cuantas observaciones apuntamos en el ingreso de esta *Monografía*, respecto del desarrollo histórico de las provincias vascas, en relacion con la

(1) *Reseña histórica del obispado alavense*, pág. 106.

(2) No aspiramos á esforzar excesivamente esta hipótesis: debemos, no obstante, añadir que, examinando el efecto producido en los tímpanos y en los fragmentos del anillo que recibia la Media naranja, por la accion destructora que la aniquila, se hace más que verosímil. Obsérvanse allí, en efecto, todas las señales de un desquiciamiento fortuito, que no podia en modo alguno ser producido por una mano inteligente, la cual aspirase sólo á desarmar la cúpula, para sustituirla por otra cubierta.

España Central, cúmplenos añadir que no es sólo á confirmarlo dentro del suelo alavés, aquel singular monumento. Á dos leguas al E. de la ciudad de Vitoria, en el territorio de Villafranca, y sobre una colina poblada de hayas y robles, y desde la cual se descubre dilatada y bella campiña, sembrada alternativamente de villas, pueblos, bosques, arboledas y alquerías, álzase en efecto una notable construccion religiosa, infelizmente despedazada en la primera mitad de este nuestro siglo, y muy digna, sin embargo, del respeto de artistas y arqueólogos. Constituia esta fábrica el celebrado *Monasterio* y la Iglesia de Santa María de Estíbariz ó *Estíbaliz*. Hállase ahora el primero totalmente reducido á escombros; la iglesia ha sobrevivido en cambio á las vicisitudes de los siglos; y aunque del todo abandonada en nuestros dias por la Municipalidad de Vitoria, á quien pertenece, muéstrase aún en tal estado de conservacion, que permitiria hacer de ella un completo análisis gráfico, si tal intentáramos en este sitio.

No ha carecido en verdad de sustanciales trasformaciones desde los tiempos de su construccion primitiva, hermanándose en esto con la desventurada Basílica de Arméntia. Su historia es, sin embargo, más humilde y pacífica, bien que no desprovista de peripecias ni indiferente para la de la cultura de aquellas comarcas, en el concepto trascendental que desde el principio establecimos. Ignórase el año de su fundacion, y yace en la misma oscuridad el nombre del príncipe ó magnate, á cuya piedad fué debida. Consta, no obstante, que perteneció desde su ereccion á un monasterio matriz, y hállase comprobada su existencia por irrecusables documentos desde el siglo xi. Muévenos el primer dato á juzgar que, existiendo únicamente en el suelo español por aquellos dias los canónigos regulares de San Agustin y los monjes de San Benito, una de estas civilizadoras Congregaciones (sin duda la última) debió enviar á Estívariz la dotacion conveniente para poblar su monasterio: persuádenos el segundo, que se refiere al año 1074 y á la donacion que hace Álvaro Gonzalez, por escritura pública, al monasterio de San Millan de la Cogulla «del altar de la derecha» en la expresada Iglesia, de que ya no sólo contaba ésta largos años de vida en la fecha citada (1), sino que se hallaba el *Monasterio* puesto bajo la proteccion de un señor ó conde, quien se consideraba y era en realidad propietario del mismo (2).

Consistencia grande dá á esta última consideracion el hecho de haber donado con otras posesiones, andando ya el año 1138, la Rica-hembra doña Maria Gonzalez Lopez, hija sin duda de Álvaro, el monasterio entero de *Santa Maria de Estíbariz* al superior benedictino de Nájera. Este hecho, que por otra parte confirma la indicacion hecha arriba respecto de haber morado desde sus primeros dias la casa de *Estíbariz* los discípulos del solitario de Sublago, iba á determinar para lo futuro la suerte de aquel santuario. Doscientos setenta y tres años fué propiedad de los abades de Nájera, quienes en precio de dos mil maravedises de renta sobre las alcabalas de la indicada villa y mil florines de oro del cuño de Aragon al contado, ponianlo con sus pertenencias en poder de don Fernan Perez de Ayala, hijo y heredero del gran Canciller de Castilla, á 5 de Julio de 1431.

¿Habian hecho en ella los monjes benitos alguna obra ó modificacion notable ántes de enajenar la preciada donacion de la Rica-hembra alavesa del siglo xii?... Nada debemos en verdad á los instrumentos diplomáticos, dados hasta ahora á luz respecto del Monasterio de Santa María de Estíbariz: el más somero exámen del monumento, tal como hoy existe, autorízanos, en cambio, á responder categóricamente que á excepcion de algunos miembros decorativos, los cuales dan razon de la construcion primitiva, todo cuanto constituye desde la memorada centuria la Iglesia de Santa María, fué debido á los abades de Nájera.

Redúcense los indicados miembros decorativos al *frontal* del único altar, colocado en el fastial de la derecha del presbiterio, y á un bajo relieve, empotrado asimismo á la derecha del arco que forma la rica portada, puesta en el fastial opuesto. Es el *frontal* una gran tabla de mármol, enriquecida de labores caladas, que descubren al primer golpe de vista ser una derivacion, no muy lejana, del arte *latino-bizantino*, cuyo mayor florecimiento se habia realizado bajo la dominacion visigoda (3): representa el relieve el *Misterio de la Anunciacion*, obra que, por la rudeza del modelado y por la proporcion de las figuras, aunque notablemente deteriorada, revela ser fruto de fines

(1) Apoya grandemente tan racional conjetura el exámen del referido altar, existente aún en el fastial Norte de la Iglesia de *Estíbariz*, segun adelante explicaremos.

(2) Este Álvar Gonzalez fué sin duda uno de los condes de Estíbariz, mencionado por los escritores alaveses (*Sede Vascongada*, pág. 113).

(3) Consignólo así en un artículo publicado en el *Irurac-bat*, bien que extremando en demasía esta opinion nuestra, el diligente don Ricardo Becerro. «En el altar que dá frente á la puerta de entrada (escribia) es notabilísima la piedra del frontal que, por su singular trabajo de talla, el Sr. Amador de los Rios hace remontar á la época visigoda.» No tanto; lo que expresamos en aquella ocasion es lo que hoy consignamos en el texto. No se olvide que este es el altar donado en 1074 por Álvaro Gonzalez al monasterio de San Millan de la Cogulla; donacion que, no anulada por doña María Gonzalez Lopez, explica perfectamente su conservacion en medio de cuantas trasformaciones pudiera sufrir la Iglesia de Santa María de Estíbariz

del siglo x ó principios del xi, no iniciada aún la gloriosa Era del Imperio español, en que tan alto desarrollo iban á lograr artes y letras.—Fuera de estas preciosas reliquias, que fueron para nosotros nuevos é irrecusables testimonios de que difícilmente se lleva á cabo trasformacion alguna en las construcciones arquitectónicas, sin que se conserven en ellas inequívocos vestigios de sus primitivas fábricas, nada quedó, pues, en la Iglesia de Estíbariz que no lleve el sello de los últimos dias del siglo xii y los primeros del xiii.

Considerada en su exterior, sólo es dado formar concepto, sin otro medio que el de la inspeccion ocular, de los tres Ábsides puestos á su cabeza y de la fachada del Mediodía, que fué siempre la más rica y fastuosa. A la fachada del Norte se adhirió desde un principio el Convento; á la *Imafronte*, en que existe aún la portada principal, exornada de pareadas columnas y de un arco ligeramente apuntado y enriquecido de gruesos volteles, la casa y establos de los actuales moradores de aquella desafortunada fábrica. Los Ábsides, muy semejantes al de Arméntia, presentan la disposicion, decorado y formas generales propias de este linaje de cerramientos en las basílicas románicas de tres naves, construidas durante el siglo xii; más abiertos los arcos de las fenestras, que daban templada luz al *Santuario*, parecen, sin embargo, indicarnos que se acercaba el momento en que la aplicacion del vidrio iba á trasformar aquellas construcciones, impulsando el desenvolvimiento de un nuevo y más grandioso estilo arquitectónico.

Y no á otra consideracion nos lleva por cierto el exámen de la precitada fachada del Mediodia, con los tres diferentes cuerpos, de que su portada se compone. Forma el primero la puerta: aparece ésta acaudalada de gallardas columnas, cuajadas en su totalidad de entrelazos, dados y flores cuadrifolias de apacible relieve, de capiteles de hojas bellamente picadas y de aves bizarramente esculpidas: baquetones, que se desenvuelven con notable galanura y gracia, forman en semicírculo la archivolta, y en el superior extremo de la misma se desarrolla una proporcionada cimbria, embellecida de bien tallados follajes. Cierra esta primera zona muy rica imposta, todavía dispuesta en bisante, y exornada de vástagos serpeantes, hojas y flores, valientemente esculpidas, con lo cual se completa la decoracion de aquel fastuoso primer cuerpo.

No lo es tanto, ni tan proporcionado el segundo, en cuyo centro se abre, cobijada por un arco redondo, una ventana destinada á dar luz al crucero. Son las jambas que la decoran, por extremo sencillas, y lo mismo los volteles, que describen sus intrádos. Sustituyó allí á los característicos rosetones, de que hacian gala los templos románicos; y dadas las considerables proporciones que en su abertura ofrece, no cabe duda que, al trazarla, no se cubria ya aquel espacio con láminas de yeso ni con otras cristalizaciones naturales.

El tercer cuerpo es en realidad el campanario ó espadaña, compuesta de tres arcos, un tanto pesados: contra ellos desató el cielo sus rigores, derribando una exhalacion el central, que apiramidaba hasta formar cierta especie de fróntis, asimismo destruido. El muro, que forma en toda su extension el cuerpo de la Iglesia, mostrábase enteramente liso, y únicamente exornaban su *tejaroz* caprichosos modillones y canecillos, de que sólo se conservan ya algunos carcomidos ejemplares.

Tal es el exterior de la Iglesia de Santa María de Estíbariz. Entrando en ella, hallamos comprobada con mayor exactitud la enseñanza arqueológica que vamos exponiendo. Su planta, como en la Basílica de Arméntia, es de cruz latina y ofrece tambien una sola nave, si bien cerrada en su cabecera por tres ábsides, agrupados en la forma indicada arriba. Ajústase el desarrollo de su alzado hasta el arranque de los arcos, determinado por una imposta ó cornisa general un tanto saliente, á las prescripciones del estilo *románico* en su postrera época: embasamento, columnas, capiteles, muestran por cierto extremada variedad y pertenecen al gusto predominante en igual parte de la citada Basílica armentiense. Los arcos torales, elevándose ligeramente sobre el medio punto, acentúan ya de un modo inequívoco el desenvolvimiento natural de la ojiva, ley que siguen tambien todas las bóvedas. Apresurémonos á declarar que, áun dada esta sensible diferencia de elementos arquitectónicos, no produce la Iglesia de Estíbariz en el espectador el fatigoso efecto que la de Arméntia. Sujétase ésta fatalmente, en el desarrollo de la construccion, á un espacio dado, donde debia necesariamente encerrarse: en aquélla se efectúa espontáneamente un progreso artístico, que obedece á leyes generales. De aquí se deduce con entera evidencia que la obra de la Iglesia de Santa María de Estíbariz, acometida por los abades de Nájera á fines del siglo xii ó principios del siguiente, sólo llega á su coronamiento, al mediar la xiii.ª centuria. Cuando la noble y generosa mano del obispo don Bivian redime de su agonía al Cabildo Armentiense en 1266, existia ya terminada la trasformacion del templo, donado á la Congregacion de San Benito en 1138 por la Rica-hembra, doña María Gonzalez Lopez.

Con leves modificaciones, realizada su total trasformacion, hubo de recibirlo la casa de Ayala, al terminar el primer

tercio del sigo xv; y no hay indicios de que se hiciera allí obra alguna de momento, en los ciento once años que permaneció en poder de aquella ilustre familia. En 1542 adquiria la Iglesia y monasterio (que debia, sin duda, desde 1431 estar despoblado de monjes) el Hospital de Santiago de Vitoria, con facultad que para ello le concedia el Emperador don Cárlos de Austria, y al precio de mil quinientos ducados de oro. Conservó allí el Hospital cuidadosamente el culto y la antigua pila bautismal, como signo de su jurisdiccion primitiva; y no de otra manera ha llegado hasta el siglo presente tan respetado santuario. La guerra civil que asoló, desde 1833 á 1839, aquellas comarcas, entregó á las llamas Iglesia y monasterio: las llamas respetaron, no obstante, la obra de los abades de Nájera, y la Iglesia de Santa María de Estíbariz sobrevivia en 1871 al desapoderado cuanto impío furor de los hombres, y al rudo y sordo golpear de los siglos. Ignoramos la suerte que le habrá cabido en esta última guerra más injusta, sangrienta y feroz que la de los siete años.—Si tuvo otra vez tan peregrino templo la dicha de salvarse, ¿consentirán acaso la Ciudad de Vitoria y el llamado Señorío de Álava su total ruina?...

V.

Hé aquí cómo el exámen de los monumentos arquitectónicos de tan remota edad, todavía existentes por fortuna en el suelo de Álava, explica de un modo eficaz, con sus diversas trasformaciones, las vicisitudes por que ha pasado la cultura de aquellos moradores, así en los dias de la adversidad como de la ventura. Unidos con los de la España Central por el lazo comun de la desgracia, que afligió á la Península Ibérica, tras las tristes jornadas del Guadalete, no tardaron sus valles y colinas en ostentar las galas de un arte, cuyas sucesivas conquistas iban á ser consideradas como legítima herencia del país euscaro. Son, sin duda, la Basílica de Arméntia y la Iglesia de Estíbariz los dos primeros y más suntuosos monumentos, que testifican la espontánea realizacion de aquel hecho, verdaderamente trascendental en la historia de la Península, y más todavía en la historia de la cultura vasca. Pero no son estos monumentos, ni en el territorio alavés, ni en los valles y montañas de Vizcaya y de Guipúzcoa, los únicos en pregonar el providencial beneficio, que hicieron á aquellas regiones, desde el siglo viii en adelante, los hijos de la España Central, dotándoles de sus antiguas conquistas intelectuales. Los monumentos arquitectónicos, que desde la indicada centuria ennoblecieron aquellas comarcas, ostentan profundamente impreso el sello de la civilizacion española, personificada más directamente en Castilla. Hecho en verdad es éste de inmensa trascendencia, que áun olvidado con incalificable ingratitud en los tiempos que alcanzamos, constituye en las esferas de la moral una deuda sagrada, y forma en las de la historia un lazo indisoluble.

La demostracion de esta gran verdad, debida al estudio de la Basílica de San Andrés de Arméntia y de la Iglesia de Santa María de Estíbariz en Álava, tiene en cada valle, en cada monte, en cada colina de las otras provincias vascas elocuentísimos fiadores. En *Cruces monumentales*, en *Humilladeros* y *Calvarios*, en *Ermitas* é *Iglesias Parroquiales* hallan el ilustre viajero y el docto arqueólogo el noble sello y la inequívoca derivacion de la cultura castellana, reconociendo aquí, como en todos los demás confines de Iberia, la noble superioridad que, á despecho de tantas contradicciones y accidentes, plugo á la Providencia concederle en los destinos históricos de la España moderna (1).

(1) Los ilustrados lectores del Museo Español de Antigüedades, que desearen mayor ilustracion, pueden servirse consultar los *Estudios monumentales y arqueológicos de las Provincias Vascongadas*, dados á luz, como arriba indicamos, en los tomos de la *Revista de España*, correspondientes á 1871.



Aster grabo — Lit. de J. M. Mateu Calle de Recoletos 4

LA PROFESION DE UN CABALLERO DE SANTIAGO.

Copia al trazo de una pintura en tabla que se conserva en la Academia Real de Lisboa.

Procedente del castillo de Palmela.

LA PINTURA EN TABLA EN PORTUGAL

Á PROPÓSITO DE

LOS CUADROS DEL CASTILLO DE PALMELLA,

CONSERVADOS

EN LA GALERÍA NACIONAL DE PINTURAS

DE LA ACADEMIA REAL DE BELLAS ARTES DE LISBOA.

ESTUDIO HISTÓRICO-CRÍTICO

POR DON FRANCISCO MARÍA TUBINO.

I.

(1)



Entre los hombres ilustres con cuyo recuerdo legítimamente se engalana el Portugal contemporáneo, figura en muy elevado puesto el insigne estadista Manuel de Silva Passos, uno de los obreros más diligentes del Renacimiento liberal en el vecino reino. Nutrido este sabio y eminente político con las ideas modernas, adalid de las luces y patriota acendrado, procuró, una vez en las altas esferas de la Administracion y del Gobierno, favorecer con mano pródiga los medros de su patria, y al efecto, creó y fundó las Academias de Bellas Artes de Lisboa y de Porto. Data esta mejora del año de 1836, y de la misma época la Galería de Pinturas, instalada en el local de la primera de las dos mencionadas Corporaciones. Con fecunda é inteligente iniciativa, como dice el señor Marqués de Souza Holstein en uno de sus escritos sobre el arte bello (2), quiso Silva Passos asociar á la enseñanza técnica que en las aulas académicas se dispensara, el ejemplo positivo de las pinturas expuestas en la Galería, abriendo, por tal modo, el camino de muy útiles y oportunos progresos (3).

---

(1) Leon heráldico del siglo XIV, esculpido en mármol, que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional.

(2) Introduccion al *Catalogo provisorio da Galeria Nacional de Pintura existente na Academia Real das Bellas Artes de Lisboa;* 2.ª ediçao. Publicado por ordem da mesma Academia. 1872.

(3) En un reciente documento, debido á la bien cortada pluma de nuestro buen amigo el fecundo crítico Luciano Cordeiro, se hace justicia á Silva Passos, en estos términos: «Terminando-a na firme persuasão de que é emfim chegado o momento de proceder à reforma completa dos serviços artisticos, a commissão nao pode deixar de prestar a homenagem da sua veneração à memoria do illustre estadista que fundando as Academias de Lisboa e Porto, dotando-as largamente e esforçando-se por salvar os monumentos historicos e artisticos do paiz, nos legou com uma obra, que embora insufficiente hoje, foi então um enorme progresso, a lição de quanto devem importar aos homens publicos, ainda no meio das mais graves e diversas preoccupações, taes serviços, que miran em ultima analyse, a manter, desenvolver e reforçar o espirito nacional na religião do bello, do justo e do verdadero. Esse estadista e uma gloria nacional. Chamava-se Manuel da Silva Passos.»

Relatorio dirigido ao illustrissimo e excellentissimo senhor Ministro e Secretario d'Estado dos Negocios do Reino pela Commissão nomeada por decreto de 10 *de Novembro de* 1875 *para propor a reforma do ensino artistico e organisação do serviço dos Museus, Monumentos historicos e Archeologia. Primeira parte. Relatorio e Projectos.* Lisboa, Imprenta Nacional, 1876 (pág. XII).

Instalóse la Galería con los cuadros que existian en el Depósito que se habia formado al decretarse en 1833 la supresion de las Ordenes religiosas y monásticas. Un número considerable de estos cuadros tenia poco ó escaso merecimiento; bastantes lienzos y tablas habian recibido restauraciones desdichadas, mientras otros, en no escaso número, despues de ser arrancados de los lugares donde estaban de antiguo, habian sido trasportados en carros, expuestos á la intemperie, depositados en sitios húmedos, experimentando por necesidad todos los consiguientes deterioros (1).

Ni faltaron pérdidas sensibles. Muchas obras importantes, cuya existencia era conocida, no llegaron á penetrar en el Depósito, habiendo desaparecido en el trasporte; y aunque se sabe su paradero, ignóranse las vicisitudes que las trajeron á manos de sus actuales poseedores. Tales extravíos y descuidos tienen llana explicacion, si se recuerda el carácter excepcional de los tiempos en que la supresion de los conventos se realizaba, faltando la calma y la ocasion para que el acarreo de las obras artísticas se hiciera sistemáticamente y con todas las necesarias precauciones. Justo es, no obstante, reconocer la diligencia y el celo desplegados con tal motivo por patricios tan ilustres como Garett, Nunes de Carvalho, A. M. da Fonseca, André Monteiro, F. de S. Loureiro y otros, quienes llegaron á reunir numerosa coleccion de pinturas en lienzo y tabla; entre las cuales, 540 se designaron como dignas de figurar en la proyectada Galería.

A esta primera série de cuadros agregáronse en 1859 hasta 25 más, procedentes de la coleccion que poseyó la reina Doña Carlota Joaquina; cuadros que fueron adquiridos cuando el espolio de los bienes de dicha señora.

Por último, gracias á los generosos donativos en metálico, hechos á la Academia en 1865, 1866, 1867 y 1868 por el rey D. Fernando, hubo de acrecentarse la Galería con pinturas adquiridas á título oneroso, y cuya pérdida habria sido de otro modo inevitable.

No todos los cuadros se hallan expuestos al público, á pesar del tiempo trascurrido. La falta de local ó el estado de deterioro en que aquéllos se encuentran, hacen que muchos continúen almacenados en los desvanes de la Academia, no sin gran pena de las personas amantes de las glorias nacionales. Basta, no obstante, la coleccion de 65 tablas, incluidas en lo que se llama «Antigua escuela portuguesa,» para desmentir á cuantos pensando con harta ligereza, negaron las glorias artísticas lusitanas, creyendo que la pintura no habia tenido nunca nobles cultivadores en aquel reino (2).

II.

Entre estas muy curiosas é interesantes pinturas, señálanse siete, procedentes del arruinado castillo de Palmella, cuyo conocimiento y estudio, por circunstancias muy especiales, importa á cuantos con amor contemplen los medros de la cultura ibérica en sus modos más elevados y genuinos. Si por un lado las expresadas tablas equivalen á testimonios preciosos del desarrollo alcanzado por las artes bellas en la Península en pasados siglos, por el otro, refiriéndose á instituciones y hechos de bulto en la historia peninsular, entrañan valor suficiente para atraer al crítico, quien en esos monumentos no deja de hallar pruebas irrecusables de la mancomunidad de sentimientos, fines y obras de que en un tiempo participaron, á dicha, las distintas nacionalidades y principados en que esa misma Península se dividia.

Ofreciéndonos, pues, las pinturas de Palmella un aspecto histórico no subalterno, oblíganos á reconocer la existencia de una escuela pictórica lusitana con propios y especiales caractéres, de donde se deduce que el mérito y la significacion puramente arqueológica se asocian á la estética, hasta brindarnos con los incentivos y el premio necesario para justificar la fatiga empleada en el exámen é ilustracion de tan bellos monumentos.

Proceden, como decimos, los mencionados cuadros, del castillo de Palmella, que estuvo situado en la orilla izquierda del Tajo, enfrente casi de Lisboa y no léjos de Setubal. Perteneció aquella fortaleza á la Orden de Santiago, y fué

(1) Souza Holstein, *Introduccion* citada.
(2) Véase para todo esto la citada *Introduccion*.

habitual residencia del Gran Maestre de ella en Portugal, desde que el Maestrazgo lusitano se apartó del de Castilla (1).

Refiérense los cuadros á la misma Orden, y en ellos se hallan figurados estos episodios:

Núm. 242. *La profesion de un Caballero de Santiago.*—Alto, 1,30; ancho, 0,84.

Núm. 243. El mismo asunto.—Alto, 0,99; ancho, 0,84.

Núm. 249. *La Tentacion de Santiago.*—Alto, 1,29; ancho, 0,84.

Núm. 250. *El cadáver de Santiago Apóstol trasportado por dos toros.*—Alto, 1,28; ancho, 0,84.

Núm. 251. *Jesucristo, San Juan y Santiago.*—Alto, 1,28; ancho, 0,84.

Núm. 254. *Payo Perez Correa pidiendo á la Virgen que suspenda el dia á fin de terminar la derrota de los moros.*—Alto, 1,37; ancho, 0,66.

Núm. 255. *Payo Perez Correa peleando contra los moros.*—Alto, 1,30; ancho, 0,84.

III.

Para alcanzar el primero de los dos valores que deseamos reconocer y medir, son necesarias algunas explicaciones preliminares que, áun siendo concisas, derramarán la luz más adecuada á la investigacion que acometemos. No es nuestro ánimo trazar, ni siquiera en bosquejo, la varia fisonomía con que se nos exhiben los pueblos peninsulares al aproximarse la aurora del Renacimiento. Fuera la tarea sobre impertinente ociosa, ó de manifiesta inutilidad, cuando viva se halla en todo lector medianamente ilustrado la idea que de ese momento hubieron de suministrarle nuestros cronistas é historiadores. Al comediar el siglo XIII,—que á este período hemos de contraernos,—el cuadro que ofrece la Península es un cuadro de verdadera actividad constituyente. Navarra y Aragon de una parte, y de la otra Portugal con Leon y Castilla, trabajan en equilibrar los muy complexos elementos ingeridos en su organismo, y sin que por esto olviden, cada uno en la proporcion que designan las circunstancias en que respectivamente viven, el proseguir la empresa á que les impulsan con energía nunca relajada, tradiciones venerandas, necesidades, siempre repitiéndose, sentimientos y esperanzas, que alimentan la existencia nacional, con la sávia vivificadora de la religion, aliada solícita del patriotismo.

Inútil sería el empeño de los que imaginaran descubrir otra razon filosófica en nuestra historia durante los siglos medios: la Península, que desde la más remota edad parece ser como obligado palenque de contrapuestas razas; la Península, campo marcial donde pugnan, envueltos en la sombra de la leyenda, los aborígenes con los primeros inmigrantes asiáticos, donde luégo lucharon, alumbrados ya por la historia, fenicios y griegos, celtas, cartagineses y romanos, vándalos, suevos y visigodos; prosigue siendo teatro de vivísima contienda, en que toman parte los pueblos neolatinos que acaudilla la Cruz nazarena, y las gentes semíticas y kamitas—árabes y bereberes en su mayoría—que tras de sí arrastra el fanatismo pujante y expansivo entónces de la Media luna. Ni es lícito, abarcando la total historia peninsular, ver en la invasion de los secuaces del Koran un fenómeno inexplicable y fortuito, sino un acontecimiento que imponian leyes ciertas de evolucion histórica, favorecidas por condiciones geográficas y antecedentes de vario carácter. Las razas que desde el África penetran en la Península, señoreándola sin descomedido esfuerzo, en brevísimo período, cumplen la ley que rige mayormente el mundo antiguo por centenares de siglos: la dilatacion de la humanidad de Oriente á Occidente; siendo tanto más significativa é importante la empresa que inician y cumplen los aborígenes ibéricos, al rehacerse,—reconquistar el territorio y hacer retroceder al islamismo,—cuanto que para ello necesitan armonizar y entretejer en fusion discreta, los muy directos elementos étnicos que en su interna y flaca organizacion se suceden y juxtaponen.

(1) De estas y de otras muchas noticias, somos deudores á la buena amistad del ilustre y entendido Marqués de Souza-Holstein, á quien tanto debe la cultura contemporánea portuguesa. El distinguido vice-inspector de la Academia Real de Bellas Artes lisbonense, no ha vacilado en favorecernos suministrándonos cuantos datos y noticias le pedimos para la mejor ilustracion de nuestro trabajo. Conste en este sitio, y de una manera solemne, el testimonio de nuestra gratitud y su largueza.

No es inoportuno el reconocerlo: sin la recia preponderancia de una idea que ante todo y sobre todo buscaba sus medios de éxito y sus satisfacciones en la esfera del sentimiento, la lucha habria sido funesta para los pueblos ibéricos. Hemos dicho que el combate fué de razas, pero más exacto y preciso sería decir que fué de ideas, que por lo mismo que en su fondo ofrecian puntos de contacto, en la forma se excluian con enconada intolerencia, mediante coincidencias particulares de què no debemos aquí ocuparnos. A nuestros fines sobra la anterior afirmacion, porque de aceptarse, no habremos de fatigarnos explicando la razon de los hechos capitales del presente estudio que, por tal modo, queda descubierta y precisada.

Todas las fuerzas vivas que engloba la cultura latino-peninsular en el comedio de la ántes mencionada centuria, trabajan, como hemos dicho, en la organizacion interna de las cuatro nacionalidades que se levantan frente al poder islamita; pero á la cabeza de este movimiento muéstrasenos, sobre todo en sus relaciones exteriores, la monarquía leonesa-castellana, que despues de setenta y tres años de division, acababa de aparecer de nuevo, una y concertada, bajo el cetro victorioso de Fernando III. Cuando este hecho de tan colosal magnitud en la historia castellana se realiza, los aragoneses, conducidos por otro príncipe afortunado, Jaime el Conquistador, estrechan en las partes del Oriente á la morisma. Ondean ya sus enseñas en el archipiélago baleárico, y muy luégo tambien tremolarán gloriosas sobre los adarves de Valencia. Mientras esto ocurria, las guerras civiles, que quebrantaban á la morisma andaluza, eran cual nuevo aliciente para que Fernando III prosiguiera avanzando por aquella dilatada frontera. Vencida la gente islamita en la parte de Extremadura, merced al ardimiento de las Ordenes militares, que habian llegado hasta Niebla con sus enseñas; domeñada la region montana de la Andalucía, habian puesto los castellano-leoneses cerco á Córdoba, asiento del Kalifato de Occidente, rindiéndola en 1236. Dos años despues se entregaba Valencia á los de Aragon, y ocho más adelante, en 1246, las huestes de Fernando III acampaban en los aledaños de Sevilla, resueltas á expugnarla y reducirla.

No se habia esto verificado sin contrarios pareceres; mas prevaleciendo en los consejos del rey los votos del belicoso y al par prudentísimo Gran Maestre de Santiago Pelay Perez Correa, decidió Fernando III el cerco, asistido de las milicias de las cuatro Ordenes militares, de las mesnadas concejiles de muy poderosas ciudades, de otros muchos elementos nacionales y extranjeros, en donde se señalaban buen número de portugueses y un contingente islamita acaudillado por el rey de Granada.

Reinaba en Sevilla como lugarteniente de los Benimerines de Africa, un guerrero esclarecido, de nombre Axataf, quien, léjos de mantenerse á la defensiva, corrió á detener los pasos de los cristianos, aunque no con el éxito que pedia su valor y su diligencia. En dos grandes grupos habíase dividido el ejército al descender á la llanada. Componíase el ala izquierda principalmente de los freires de Calatrava y de los muslimes granadinos, y la derecha de gentes de armas que dirigian el infante de Molina y el Maestre de Santiago. Rodearon á Sevilla por el Oriente y el Sur las tropas de calatravos y granadinos, en extraña amalgama, mientras Pelay Correa con las suyas atravesaba el Guadalquivir por uno de sus vados, no sin pelear con Axataf, y subiendo al Aljarafe, amenazaba desde sus colinas el Occidente de la gran metrópoli sevillana.

Sucesos que no importa conocer atajaron el progreso de las armas castellanas durante algunos meses. La organizacion de aquellos ejércitos obligaba á suspender las operaciones al llegar la época de las aguas, y consiguientemente Fernando III se retiró á invernar en Jaen, dejando por fronteros en Alcalá de Guadaira á D. Rodrigo Alvarez de Lara, y en Albaida, que cae al ocaso de Sevilla, al Maestre de Santiago, con lo que conseguia tener en jaque por dos puntos contrapuestos á los sevillanos. Ocupaba Albaida una posicion estratégica en el centro del Aljarafe. Desde allí, Perez Correa no sólo podia acercarse á la corte de Axataf, sorprendiendo cómodamente sus aproches, sino que tambien dominaba á las cuatro villas principales de aquella fertilísima y poblada zona, Aznal-Farach, Aznal-Khassar, Aznal-Kollâr y Solucar, lugares fuertes, donde los moros reconcentraban los principales mantenimientos con que abastecian á la metrópoli. Por tal modo, Perez Correa recibia, y probablemente se imponia á sí mismo, un cometido de suma fatiga y no escasa cuantía, aunque no desnivelado con sus brios y su prudencia.

Cubríanse los campos andaluces con las galas primaverales cuando Fernando III, asistido de corto, pero aguerrido ejército, descendia de nuevo por la cuenca del Guadalquivir. Asentáronse paces por seis meses con los moros de Carmona; redújose á Lora, Alcolea, Cantillana, Alcalá del Rio y Llerena, y el 20 de Agosto de 1247, lo más granado de las tropas se situaba al Oriente de Sevilla, tan cerca de sus muros, que muy luégo hubo necesidad de colocar definitivamente los reales á una mayor distancia.

Abunda la crónica de aquel asedio memorable en episodios heróicos, en que la leyenda se adapta á la realidad. Islamitas y cruzados rivalizan en ardimiento, en sagacidad y en hidalguía, y no faltan lances dignos de los cantos de la epopeya. Aquellos hombres de hierro y de ardiente fé, exponen sus vidas en mortales trances, sin la mira en la inmediata é interesada recompensa; que no pelean unos y otros incitados por la idea del personal aumento, sino como quien obra guiado por los dictados del deber más estrecho, sin el cual el honor y la dignidad de la vida entera trocaríanse en vergüenza eterna y en universal menosprecio. Héroes de aquellas jornadas fueron Garci-Perez de Vargas, y Lorenzo Suarez Gallonato, «conformes en amistad, competidores en valentía,» dicen las crónicas; Ramon Bonifas, caudillo de la gente que por el Guadalquivir subia en poderosas naves; Arias Gonzalez Quijada; los infantes Don Eurique y D. Alfonso; los Maestres de Calatrava y Alcántara, Diego Lopez de Haro, Pedro Ponce, y otros muchos caballeros, entre los cuales descollaba nuestro Maestre de Santiago.

Prolongóse el asedio por espacio de diez y seis meses, entrando Fernando III en Sevilla al cabo, en 22 de Diciembre de 1248. Excede de nuestro plan la narracion de lo ocurrido durante tan largo período, mas no podemos callar lo que á Perez Correa se refiere.

IV.

No es posible forjarse una idea aproximada de los institutos que con tantos y tan eminentes servicios concurrieron á la restauracion del imperio cristiano en la Península, bajo el nombre de Ordenes Militares de Caballería, sin obtener préviamente una nocion apropiada de lo que ésta fué en sus diversos elementos constitutivos, caractéres y aspiraciones. La Caballería, que como ninguna otra institucion, engloba y simboliza las varias y muy complejas manifestaciones de la vida social en las naciones cristianas de la Edad-media, responde en su origen y formacion á muy diversos sentimientos. Nada, cuando se la examina de cerca, descubre y muestra con tanta eficacia el alto influjo de la idea cristiana sobre las sociedades occidentales, como la Caballería. Es indudable que una de las fuentes del espíritu caballeresco son las costumbres y el temperamento de los pueblos germánicos, donde el sentimiento de la propia individualidad se halla elevado á un grado de preponderancia que las demás naciones no conciben ni conocen. Mientras el griego y el romano, por consecuencia de múltiples razones y antecedentes, abdican su personalidad y viven civilmente en tanto en cuanto forman parte de la ciudad, ó lo que es lo mismo, del Estado, que siendo entidad abstracta cobra, sin embargo, un brio y una iniciativa que el ciudadano alimenta con el permanente sacrificio de sus derechos; los hombres del Norte y del Occidente, nutridos en otros principios y acostumbrados á diferente género de vida, no equilibran la disciplina de la igualdad, traida por la comun obediencia al principio autoritario, con el ejercicio de la libertad, de donde resulta que en la Germania—prescindiendo de toda cuestion étnica y usando la palabra en su sentido geográfico—los grupos de poblacion se rigen por reglas muy distintas, de las que forman la energía politica y social del mundo clásico. La admirable organizacion de la sociedad romana, donde todo se halla dispuesto para la obediencia al cánon legislativo y gubernamental, donde la primera virtud del ciudadano estriba en sacrificarse, sin discusion ni recompensa, por la patria, simbolizada en el Estado, que participa del carácter religioso tanto como del civil, es de todo punto desconocida en las regiones occidentales y septentrionales de la Europa, gobernadas por ideas harto divergentes y áun antitéticas.

Si el griego ó el romano consideran el templo comun, cual verdadero foco de toda la vida colectiva, el germano carece de ese poderoso lazo social, estimando el hogar doméstico, y por tanto su individualismo, como el testimonio evidente de su albedrío, siempre acatado y reconocido por los demás. Su tienda y sus armas, hé aquí los penates del germano; adora lo desconocido tambien, pero su templo no fué limitado por la fábrica arquitectónica; existe en lo recóndito y eminente de los bosques, teniendo por límite la inmensidad de la naturaleza.

Una série de ideas que no es menester analizar produce en el cuadro de los pueblos germanos el feudalismo, forma de organizacion civil que afirma implícitamente el embrion de la Caballería. Cuando la relajacion de la disciplina religioso-militar clásica retrocede ó se amengua hasta hacerse de todo punto ineficaz para los altos fines políticos que la utilizaron; cuando el imperio de los Césares, penetrado por los pueblos *bárbaros* que en él tomaban puesto en el concepto de tropas mercenarias, de inmigrantes pasivos, que emplean los romanos en muy diversas faenas, ó de

grupos que, empujados por interiores energías, atraviesan violentamente las fronteras buscando en la civilizacion lo que fuera de ella no encuentran; la administracion del pueblo-rey, su organismo entero siente los estremecimientos precursores de la más inevitable trasformacion.

Ni cae el romano imperio, como se ha supuesto y en general se sostiene, por virtud de un desequilibrio interno, hijo de la corrupcion de las costumbres, ni ménos son los germanos quienes reciben de la fatalidad histórica el encargo de precipitarlo en su caida y borrar sus flaquezas. Demuestra el estudio puntual de los monumentos de todo género que de la época crítica á que nos referimos se conservan, que no hay semejante caida, ni el imaginado castigo que los escritores añejos quisieron fantasear: los germanos no destruyen la organizacion social romana, ni ménos dan en tierra con su régimen gubernativo; lo que hacen es trasformar insensiblemente la una y el otro con el aporte de ideas, usos y necesidades, que difieren de los que el cesarismo mantiene; lo que sucede es que por muy distintos caminos, el llamado bárbaro se sustituye en la supremacía militar y política al ciudadano, trayendo en pos de sí esta adaptacion y sustitucion, el quebrantamiento de la unidad intelectual y jurídica del Imperio.

Nacen del contacto de los elementos nuevos con los clásicos los principados occidentales, cuya creacion y medios facilita el César trasladando su trono á las orillas del Bósforo; y dentro del nuevo organismo, si la monarquía responde al principio clásico, social y autoritario que el bárbaro copia de Roma, el castillo feudal representa la soberanía del individuo, segun la tradicion pura germánica, que, con el tiempo, modificará la Iglesia, produciéndose entónces el verdadero romanticismo, alma de la Caballería. Y al discurrir sobre ésta, no se acercará el raciocinio á la verdad si no se figura las condiciones de la milicia como la entiende y practica el germano, ingerido ya y hasta dueño de la cultura greco-latina, relajándose, no negada ni destruida: la institucion militar que origina el vario y complejo estado de cosas que insensiblemente ha sustituido á la uniformidad romana, ha de trasformarse en algunos de los modos capitales bajo la presencia del sacerdocio católico, produciendo la Caballería. De aquélla procede el brioso sentimiento individual donde la aristocracia europea se nutre, hasta que decae, falta de objeto, para trocarse en artificiosa investidura que, tanto por su orígen como por sus fines, constituye la negacion más absoluta del verdadero principio aristocrático; de ella emana el sistema electivo sobre que se asienta toda jefatura, admitida sólo para determinadas obras y determinado órden de hechos; de ella tambien se deriva el espíritu de compañerismo y fraternidad que ata la voluntad de los caballeros militantes en la Edad-media, espíritu que por sí sólo descubre lo íntimo del sentimiento romántico, donde el hombre completo, el hombre dueño de sí mismo, podia tener otros pares, no superiores jurídicos ni gerárquicos.

Durante toda la Edad-media, el caballero que no habia perdido este carácter por sus obras, podia medirse con los más encumbrados, sin exceptuar los mismos príncipes y reyes; que en la esfera caballeresca la supremacía no venia sólo del abolengo, sí que tambien se alcanzaba por el propio y personal esfuerzo en el camino de la virtud, del honor y del ardimiento. La emulacion: hé aquí el gran incentivo de la Caballería; hé aquí el ideal nunca satisfecho del guerrero: sobrepujar á los mayores en toda suerte de méritos personales, lo mismo del órden moral que del físico; sobreponerse á todo lo que dijera flaqueza, fatiga ó ruindad. Es la Caballería cristiana, si bien se mira, la apoteósis más alta de la personalidad humana; apoteósis buscada por el camino de la serenidad filosófica en Sócrates y Platon; traida al de las costumbres por los estóicos, que se miran dueños de las pasiones é indiferentes al placer como al dolor; extremada por la Caballería que, siguiendo muy diversos caminos, empuja todas las facultades y acciones hácia la meta, donde coloca la máxima energía físico-moral del caballero, nunca del todo realizable. La Caballería es la más rigurosa disciplina voluntaria que inauguraron los siglos. Ni áun con ella iguala la austeridad del asceta que huye las ocasiones de la caida; el triunfo caballeresco es más preciado cuanto mayores fuerzas y obstáculos interiores y objetivos hubo que vencer, y la existencia caballeresca es una oblacion perenne en aras del trabajo de purificacion de la vida y de la diafanidad de la conciencia.

«Mis arreos son mis armas,
Mi descanso el pelear,
Mi cama las duras peñas,
Mi dormir, siempre velar.»

Así expresa la poesía el ideal caballeresco. El caballero no esquiva ni rehuye el peligro, no practica una virtud pasiva, no se aisla como el gimnosofista, para en la soledad purificarse; todo lo contrario. Férrea naturaleza en medio

del océano social, desafía sus embravecidas olas, y á modo de luminoso faro guia las muchedumbres, conserva el sentido de la justicia, habla con la voz de la realidad donde imperaba la fantasía, ampara todo derecho, vuelve por toda causa en desgracia, castiga á los malos, protege al débil, levanta la cultura y la belleza con su platónica adoracion de la mujer, humaniza el derecho y labra la futura aristocracia de la personalidad humana, respetada y respetándose á sí propia, cuando enfervoriza los sentimientos é ideas de pundonor, hidalguía, lealtad, magnificencia y pulimento, que como preseas brillantes le adornan en sus capacidades próceres.

V.

Juzgar una institucion por sus dislates ó sus faltas cuando se desenvuelve, y es menor, ó cuando ha realizado la ley de su vida y se halla en decadencia, no es lícito. Hay, por tanto, que considerar la Caballería en su edad viril, y áun dentro de ésta, mirando á lo que en ella se dá como sustantivo de lo que es accesorio, hijo de la diversidad de las naturalezas individuales y del influjo movible de los acontecimientos. El cumplido caballero es obediente con dignidad, es galante sin lascivia, es morigerado sin gazmoñería, es fuerte sin arrogancia, valeroso sin crueldad, ingénuo sin tontería. Ganoso de su derecho, combate en perenne duelo por la patria y la religion, que no excluyen el humano y pudoroso amor de la belleza. Espejo de la multitud, cuida de la limpieza de sus blasones, que pregonan su honra, y prefiere la muerte á la vergüenza del deshonor. ¡Cuál sería el espectáculo de la sociedad presente si no nos contuviera en el despeñadero de lo mezquino, de lo ruin y de lo falso, el recuerdo, para muchos insoportable, por lo tremendamente acusador, de las virtudes y proezas caballerescas! Aun dadas las sombras que oscurecen á trechos la historia de la Caballería, todavía el sepulcro de los antiguos paladines se levanta protestando contra las vergüenzas y desfallecimientos de lo presente, para demostrar que hay algo más digno que el éxito, siquiera éste se disfrace con preseas que deshonra y con epítetos que son en sus labios un sarcasmo. Ni ha muerto, ni morirá el espíritu caballeresco, que segun lo permiten las circunstancias, alienta en el fondo de nuestra espléndida cultura, siendo desde allí sátira iracunda contra el histrionismo ó la ruindad de caractéres, á cuyo amparo hombres é instituciones falsifican cosas é ideales levantados, disfrazándose la decadencia de los autores con el ropaje majestuoso de la verdad y la grandeza.

A todos por igual interesa reconocerlo en estos tiempos críticos, tan abiertos al embuste y á la osadía de los gárrulos y malévolos: la Caballería no es lo que se ha supuesto, ni por los que pretenden monopolizar sus tradiciones sin derecho ni merecimientos, en la mayoría de los casos, ni por los que tiran á ridiculizarla y rebajarla, incapaces, como son, ni áun para sentir la sublimidad de sus virtudes, y ménos para realizar el sacrificio de practicarlas. No está la Caballería reducida al trashumante adalid que de comarca en comarca, busca aventuras y empresas singulares en que acreditar la pujanza de su brazo, ni al sándio paladin que combate por su desdeñosa amiga, obligando á todo viviente á declarar sus excelencias; no hay que figurarse el tipo, ni considerando sólo los dislates reales que en la historia de la Caballería descubrimos, ni ménos por las enseñanzas que nos suministran las obras legendarias y novelescas: el caballero, en su tipo ingénuo y fundamental, es la encarnacion viva de la humana dignidad, que se purifica en la lucha contra toda pasion, contra todo propósito é incentivo mezquino, en el contraste con los riesgos más inauditos, en el comercio íntimo y delicado del sentimiento religioso, viril, y á la vez piadosamente concebido.

Lo hemos de ver en el decurso de este ensayo: la disciplina caballeresca no prohibe en un principio al caballero nada de lo que la humana naturaleza racionalmente pide, ni impone sino aquello asequible al esfuerzo para que esa misma naturaleza está capacitada. Ni basta la cuna encumbrada para acreditar lo preclaro de los timbres, que éstos han de verse sancionados por la diafanidad interior de la conciencia, y lo puro, limpio y acerado del pensamiento y de las obras.

Justo es tambien declarar que en esta complexion íntima de la Caballería, toca una parte muy meritoria al cristianismo. Bajo cualquier concepto que se mire, la Iglesia, con su moral y su ingerencia, concurre á dulcificar la primitiva rudeza del elemento germánico, produciendo aquella curiosísima manera de ser occidental-cristiana, que

llamamos romanticismo étnico-histórico, para diferenciarlo, en lo justo nada más, del puramente literario de nuestros dias. Con alto sentido humano y social, la Iglesia, léjos de oponerse al ideal caballeresco, lo purifica y enaltece, haciendo que la espada del guerrero se convierta en cetro de la justicia, y que la bendicion del sacerdote sea como testimonio y compromiso prévio de la regularidad y nobleza de toda su obra ulterior. Hállase en este feliz consorcio de la fuerza y de la religion, el secreto de las Ordenes de Caballería, á quienes tanto deben la patria y el derecho, el arte, la literatura y las costumbres; porque la Caballería, moderada en sus ímpetus, es el más eficaz elemento de la Reconquista y del trabajo de organizacion y diferenciacion que produce las diferentes monarquías peninsulares. Desde el instante que la Iglesia acude con sus miras, á la sazon expansivas en alto grado, á robustecer las nobles ambiciones del caballero, poniendo ante él un ideal sublime de perfeccion moral, nunca alcanzado en absoluto, la Caballería, siendo una institucion aristocrática y militar, es al mismo tiempo un modo de ser prominente de la nueva cultura, que no se desenvuelve sino granjeando, en considerable escala, los beneficios del nuevo y fervoroso credo.

Lo que con Carlo-Magno se presentia y nada más, se realiza cuando, á la voz de Pedro el Ermitaño y de Hildebrando, la Europa feudal, nobiliaria é hijodalga, se alza como un solo hombre para ir al Oriente á pelear por la Fé de Cristo. Completa é íntima es entónces la alianza entre el elemento occidental, con toda la frescura de la juventud, y el sentimiento cristiano, con todos los brios del entusiasmo y de la fuerza. No es de nuestra incumbencia juzgar las Cruzadas, filosófica y jurídicamente, prescindiendo de lo que en ellas pueda merecer censura; bástanos que se reconozca que en ellas, y mediante ellas, se alía la Caballería, segun el concepto puramente germánico, con la Iglesia, para que nos demos por satisfechos en nuestros propósitos.

Esparcen por la Europa los cruzados nuevos torrentes de ideas y aspiraciones: las muchedumbres, en su ingénua credulidad, fíjanse en aquel maravilloso movimiento, y hallan algo de divino, misterioso y providencial en sus diferentes fases. Ha pasado el año 1000, época de medrosa duda para la humanidad. Todo parece próximo á renacer del marasmo que habia precedido á aquel plazo de muerte, segun los augurios generales, y en esta palingenesia europea, la Caballería ocupa el puesto más avanzado, porque los paladines son el brazo derecho de la Iglesia, arca y depósito de toda tradicion y sabiduría.

VI.

El primero y más eficaz testimonio de la alianza para la obra comun social-religiosa de la Caballería y de la Iglesia, nos lo suministra el Concilio de Clermont, disponiendo que toda persona nacida en noble cuna, al llegar á los doce años, ofrezca y jure solemnemente ante su obispo, la defensa de los oprimidos, de las viudas, huérfanos y caminantes; la proteccion de toda dama, casada ó doncella, y el aniquilamiento de la tiranía. Por tal modo, el cristianismo convertia la Caballería germano-franca en una institucion de seguridad pública y de garantía social, atribuyendo á todo corazon varonil el derecho, que implicaba el deber, de proteger la persona y los intereses ajenos contra la dureza y los extravíos inevitables en aquellos tiempos de turbacion inaudita. Ni era de extrañar que desde semejante acuerdo la Caballería fuera estimada y vista como una forma del cristianismo; forma militante, que debia en todas direcciones coadyuvar al triunfo de la moral evangélica, acreditando el ideal religioso.

Conservando su fondo marcial, de que no podia desprenderse la Caballería, modificaba sus fines, ó mejor todavía, los formulaba de una manera concreta y discernible ante las muchedumbres. El caballero no era desde aquel dia un albedrío indisciplinado que exclusivamente se regía por la tradicion jurídica personal germánica: desde que la Iglesia lo patrocinaba, trocábase su ejercicio en una mision social, y por tal modo la Caballería se convertia en una Orden, en una gerarquía augusta, donde con solemne aparato se ingresaba, para aspirar á los más sublimes y delicados medros. Ni hubo oficio alguno en la república que con el de la profesion de las armas pudiera equipararse, ni nobleza análoga á la conquistada en el campo del honor, que sólo el sacerdote se hallaba sobre el caballero, pero en tal proximidad y armonía, que ambos caractéres, no sólo se asimilaban, sino que á menudo se confundian; de cuya trasformacion conservóse vivo recuerdo, no sólo en las Ordenes militares, sí que tambien en las ficciones poéticas, donde el héroe empieza paladin y concluye monje.

Mills, en *The History of Chivalry or Knighthood and ist Times*, London, 1825 (tomo I, pág. 14), cita á este propósito los siguientes versos de Spencer en su *Fairy Queen* (vook V, canto V, estrofa 37):

> «*And soothly it was said by commonfame,*
> *So long as age enabled him thereto,*
> *That he had been a man of mickle name,*
> *Renowned much in arms and derringdo.*
> *But being aged now, and weary too*
> *Of war's delight, and world's contentious toil,*
> *The name of Knighthood he did disavow;*
> *And hanging up his arms and warlike spoil,*
> *From all this world's incumbrance did himself assoil.*»

«Y en verdad, decíase de comun acuerdo, que mientras los años se lo permitieron habia sido un hombre de mucha nombradía, renombrado en armas y despreocupado, pero que, siendo ya viejo y hallándose hastiado de las holguras bélicas y de las cosas del mundo, renunció á la Caballería, y colgando del muro sus armas y trofeos, se habia apartado de toda mundana incumbencia.»

Estudiando el citado Mills las diferencias entre la clase nobiliaria y la Caballería, halla, con razon, que no hay derecho para asimilarlas: la nobleza relacionábase con la posesion de la tierra, y aunque en un principio el disfrute de ésta con el de los títulos anexos fué vitalicia únicamente, luégo se convirtió en hereditario. El caballero no heredaba este título con el solar á que iba anexo, puesto que la Caballería era una distincion puramente personal, que concluia con la existencia. Ni ménos presuponia el goce de derechos algunos señoriales ó territoriales. Era la Caballería algo como una dignidad que se referia á las acciones, á las prendas morales del individuo, y que sobre ellas descansaba. Con ningun otro título debia confundirse, ni, con efecto, se confundia, envaneciéndose con él los más calificados.

Entre las distinciones que fijaban el carácter de la Caballería, estimábase como muy significativo el derecho de usar pendones en las batallas. Requeríase para esto que el adalid se presentara acaudillando cierto número de caballeros y escuderos, con sus correspondientes soldados montados y peones, en cuyo caso podia exigir del soberano la concesion de la bandera. Práctica establecida era que el caballero se personase con su gente y su pendon ántes ó despues de la batalla, reclamando el derecho de ondearlo, usándose entónces que un heraldo recordara las proezas del solicitante, y que inmediatamente el príncipe ó caudillo del ejército cortara la punta de la bandera, con lo que quedaba cuadrada, quedando, por lo tanto, reconocido aquél como caballero de pendon y caldera.

A nadie estaba sujeto el caballero, á excepcion del rey, no pudiéndosele colocar bajo el mando de ningun otro caudillo de su misma clase. Como los barones ó señores territoriales, el caballero usaba especiales gritos de combate para animar á sus soldados y reconocerse en las batallas, gritos que se repetian en las banderas y sobrevestas y en los escudos, así como sobre las losas sepulcrales. El caballero de pendon y caldera designábase en Castilla con el título de *Rico-Home*, que se distinguia del simple caballero, como éste se diferenciaba del escudero.

VII.

Unida la Caballería á la Iglesia, y asociándose diversos elementos y antecedentes, surgieron sin esfuerzo las Ordenes militares. Ni era nuevo en la historia algo más antiguo, que con ellas se asemejaba, bajo cierto sentido, si no en la esencia, en algo referente á las formas. Ya los Emperadores bizantinos, aleccionados por muy diversas enseñanzas, habian creado legiones de soldados-monjes, que reunidos en ciertos edificios llamados *monasterios*, que tenian de cuartel tanto como de convento, se hallaban prontos á auxiliar toda clase de bélicas empresas. La tradicion de los monasterios extendióse al Occidente de Europa, y al comenzar el movimiento de las Cruzadas, debió contribuir de algun modo á la organizacion de aquellas primeras milicias, que asociaban la vida y los votos monásticos, castidad, pobreza y obediencia, al ejercicio de las armas.

Empero, si deseamos conocer más á fondo el espíritu que produce las Ordenes militares, necesario es profundizar en la historia de los siglos medios, y no detenerse hasta descubir el consorcio de la religion y la política, que empezando con Carlo-Magno, cobra grandes proporciones durante la dinastía de los Otonidas. Oton el Grande se consolaba en sus amarguras contemplando la preponderancia de la teocracia, cuyo influjo utilizaba ámpliamente en las luchas y contrariedades que el espíritu feudal le suscitaba. No figuraban los dignatarios de la Iglesia únicamente en sus consejos; llevado Oton de las ideas en predominio, introducia el mismo principio feudal en el sacerdocio, nombrando á los obispos y arzobispos, condes y duques, trasmitiendo á abades y abadesas no sólo el poder judicial, sino el gobierno de las armas y el régimen administrativo y económico de los pueblos.

Por tal modo, halláronse confundidas en una misma persona las funciones de la milicia y los deberes sacerdotales, introduciéndose, de necesidad, graves mudanzas en la manera de ser de la Caballería. La autoridad política de aquellos tiempos, personificada en su más alta manifestacion por el imperio germánico, reconocíase subordinada á los intereses del Papado, cuyo dominio temporal se acrecentaba rápidamente, mientras las concesiones del mencionado Oton habian en parte trasformado el feudalismo, haciendo de los sacerdotes unos poderosos ricos-homes. Durante su reinado, dice un historiador, «la dieta y el sínodo se distinguen poco entre sí, el duque y el arzobispo se » confunden muy á menudo, el caballero y el monje se asemejan, el cetro y el báculo episcopal se hallan, en mu- » chos casos, en las mismas manos, y el emperador tiene en las suyas el globo terráqueo, cuyos hemisferios parecen » ser el poder espiritual y el temporal (1).»

Creció la preponderancia eclesiástica durante los reinados sucesivos, y á la vez, gracias á la íntima alianza del Imperio y del Papado, la influencia germánica hubo de extenderse por el Mediodía de Europa, trayendo en pos de sí, semejante asociacion, ideas muy favorables al monaquismo caballeresco y militar. La regeneracion por el cristianismo, que de la turbacion profundísima de aquellos tiempos surgia como inevitable postulado del raciocinio más lógico, y el temor del próximo fin del mundo, fueron dos ideas tan rápida y poderosamente acreditadas, que el mismo Oton III, consecuente con la política de sus mayores, quiso buscar la tranquilidad de su conciencia y la salud de su alma, bajo el hábito monacal y en el bordon del peregrino.

No podia ser menguado aquel ejemplo: de una parte la vida monástica ganaba mayor número de voluntades y crédito; del otro la Caballería perdia mucho de su carácter láico para hacerse bajo distintas relaciones religiosa. Al calor de estos y otros acontecimientos conviértese el imperio en una suerte de monarquía mística, donde el Emperador aparece como lugarteniente del Papa: comun era que en ocasiones empuñara las riendas del Gobierno algun señor dignatario de la Iglesia tudesco-romana; pero ésta no adquirió verdaderamente toda su omnipotencia moral y política sino con Enrique II, bajo cuyo cetro nacen, en realidad, la asociacion ó confraternidad aristocrático-religiosa.

Alcanzaba, á la sazon, el misticismo un sorprendente desarrollo, favorecido por tan eficaces coincidencias, no siendo por tanto de extrañar que tan pronto como recobrado el ánimo del desmayo que le causara la aproximacion del medroso milenario, la espada y la cogulla se concertaran para realizar el espíritu cristiano bajo muy distintos modos y formas.

Entre la primera y la segunda cruzada, 1100 á 1147, se establece la más antigua Orden de caballería, los caballeros hospitalarios de Jerusalen ó Malta, que aspiran á defender á los peregrinos y romeros del Santo Sepulcro, y á socorrer á los que cayesen heridos en las luchas contra la morisma. Síguenle inmediatamente los caballeros del Temple, y durante la tercera cruzada (1189-1193) nacen los caballeros Teutones, que, como los hospitalarios y templarios, constituyen una forma del monacato militante. El crédito de estos establecimientos cunde por Europa, y llega á ser tanta su autoridad y tan grande su prestigio, que Alfonso el Batallador, rey de Aragon, no vaciló, falto de herederos, en legar sus dominios, por iguales partes, á Hospitalarios, Templarios y Teutones.

(1) Jules Zeller. *Fondation de l'Empire Germanique*, pág. 353. Paris, 1873.

VIII.

No puede, dados estos antecedentes, causarnos la menor extrañeza que entre los caballeros de la Península ibérica, grandemente infiltrados del espíritu cristiano militante de aquella edad, se intentara reproducir el espectáculo que daban los cruzados en Palestina, teatro principal de las virtudes, esfuerzos y hazañas de las Ordenes militares. Tambien en el territorio hispano-portugués existian lugares venerandos que, como el sepulcro de Santiago, atraian anualmente buen número de romeros menesterosos de proteccion y auxilio contra las depredaciones de los malévolos y las asechanzas de los musulmanes.

Habia, á la vez, crecido entre nosotros el espíritu caballeresco con la venida de D. Ramon de Borgoña, D. Ramon de Tolosa y D. Enrique de Lorena, que asistidos de muchos caballeros de elevada alcurnia, acudian á la cruzada contra los islamitas peninsulares. Venian impregnados estos adalides y sus secuaces, del espíritu místico-aristocrático y marcial-aventurero que en Europa dominaba; no siendo, por tanto, violento el pensar, como algunos imaginan, que con ellos se introdujeron en Aragon y Castilla ciertas prácticas y usos caballerescos, ántes desconocidos (1).

Dilatado, como se comprende, el ideal caballeresco por la España cristiana, y exteriorizado por la presencia de los islamitas, aparece la *Orden de Santiago*, primera que arraiga en el suelo de la Península.

---

(1) Sandoval, en su *Origen de los Guzmanes*, afirma que ningun señor, ni áun los reyes de España, usaron de insignias heráldicas hasta don Alfonso VII. La influencia de los caballeros extranjeros es visible. El mismo Sandoval, en su crónica del citado monarca, escribe lo siguiente:

«Las ceremonias que los caballeros antiguos usaban en Castilla cuando se armaban caballeros, no las he hallado impresas, ni hecha relacion de ellas, salvo en una *Historia de la Ciudad de Avila*, ms., que en su estilo y lenguaje representa gran antigüedad, y de tanta autoridad, que esta leal y antiquísima Ciudad la tenia en su archivo con dos sellos pendientes, uno de cera y el otro de madera. Dícese lo siguiente en los títulos XXII, XXIII y XXIV:

«Estando en ella como Señores y reedificadores suyos el Conde D. Ramon (francés) con su mujer la Inf. doña Urraca, llegaron el obispo de Oviedo D. Pelayo y Fermin Sanchez de Estrada, caballero de antiguo solar de Astúrias, con su esposa Urraca Flores, y se celebraron con muchas fiestas las bodas destos desposados, porque el Fermin Sanchez habia tomado asiento en Avila. Llegaron á este tiempo dos donceles de la Casa del Rey Don Alonso y sobrinos del Obispo D. Pelayo, que se llamaban Yague Pelaez y Mingo Pelaez, hijos de otro Mingo hermano del Obispo, y pidieron al Conde que les armara Caballeros y él lo hizo, y les dió las armas que fueron bazinetes con guardapapo é babera, hombreras é bracerales, espaldarones é pancerales é grebones de piernas é corvales dellas, é dos ricas espadas é otrosí espuelas doradas é bien obradas é otrosí dos fuertes cavallos franceses salvajes. Estas armas colgaron en la Iglesia de Santiago, ante el altar del Apostol.

E otrosí el buen Conde mandó á Millan de Llanes llevase las armaduras de Yagüe é Mingo al templo del glorioso Santiago é las colgase ante su altar á tal que esa noche fuesen dichas armaduras veladas por los dichos donceles que habian de ser armados Caballeros al siguiente dia. Otro dia, que fué Domingo, el Obispo viajó con su Casa é familia al templo, donde sus sobrinos le atendian é arribado ende se adornó de vestiduras obispales, é otrosí cuatro Calonges de Oviedo que consigo habia, é otrosí dos Arciprestes é assaz prestes é todos bien adornados é el buen Obispo bendició las armaduras é dijo é cantó sobre ellas muchas oraciones é dijo luego la misa é comulgó á los donceles, é les fizo retorno de bendiciones con el su santo misal é Millan é Fernando de Llanes descolgaron las armaduras que pendian ante el altar: el Conde se acercó á los donceles é les habló de esta guisa: «Donceles buenos que habedes hoy en este dia de ser armados Caballeros atended é oyredes que hacienda sea Caballería. La Caballería dice nobleza, é si ome noble non ha de facer tuerto, nin vileza por cosa alguna, é por el tanto me avedes de prometer é jurar de cumplir, é guardar, é que guardaredes é cumpliredes lo que vos por mi sera dicho, que es lo que sigue:

Lo primero, que amaredes á Dios sobre todos, ca vos crió é redimió con su sangre é pasion. Lo segundo, que viviredes é moriredes en la santa ley é que agora ni en tiempo alguno negaredes esta dicha santa ley. Otrosí que sirvades bien é lealmente al Rey vuestro Señor Don Alfonso, que agora ha el mando ó á cualquier otro Rey que en pos del sea con derecho Rey de Castilla.

Otrosí que si en ningun tiempo llevaredes sueldo de ningun Rey, nin rico ome, moro nin cristiano, sin la licencia del dicho Señor Rey D. Alfonso, que al presente ha vida ó de cualquier Rey que empos del ayais habido por Señor.

Otrosíque en las lides é bregas donde fueredes fallados antes finqueis muertos que fuyades.

Otrosí que en la vuestra lengua siempre se falle verdad, ca el ome mentiroso es avido por vil.

Otrosí que seades siempre en ayuda é socorro del home é pobre que vos pediere é demandare ayuda é vays en contra del que le fizo demasia é ultraje.

Otrosí que seades en amparo de cualquier dueña ó doncella que vos demandare socorro, fasta lidiar por ella siendo la su demanda justa, contra cualquier poderoso que la hubiere fecho demasia é la desfagais el tuerto que el tal hubiere fecho.

Otrosí que vos non mostredes orgollosos é brabos en vuestros razonares, salvo humildes con todos, é bien mesurados.

Otrosí que catedes reverencia é honor á los homes ancianos.

Otrosí que non retedes á ningun ome del mundo á tuerto.

Otrosí que recibades el cuerpo del Señor habiendo confesado vuestras culpas las tres pascuas del año, é amen destas dichas pascuas el dia del glorioso San Juan Bautista é el dia del glorioso Santiago é el dia del bienaventurado San Martin é el dia del bienaventurado San Jorge.

E oídas bien las ya dichas razones fué respondido por los dichos donceles que eran prestos delo ansí cumplir é lo juraron sobre un libro misal: é esto ansi fecho les fueron dadas las sus armas é les fueron vestidas por mano del buen Conde, é Ximeno Blazquez calçó las espuelas de oro á Yagüe Pelaez: é Alvar Alvarez á Mingo é el buen Conde les ungió las espadas é acercandose el buen Conde á Yagüe le dió una pescoçada é Yagüe prendió de su espada contra el buen Conde á guisa de vengarse. E otrosí á Mingo fizo otro tal é Mingo prendió de su espada ante el dicho señor Conde.»

Con estas ceremonias se acababa el acto: por la tarde torneos, justas y rompian lanzas y luégo jugaban las espadas blancas, hiriéndose con harto coraje y áun sucedian algunas desgracias.»

SANDOVAL, *Chronica de Alonso VII.* Adiciones al capítulo XLV en el Prólogo.

Dicen las crónicas que cuando los bandos civiles estragaban la tierra de Castilla y la de Leon, luchando por el gobierno que la minoridad de Alfonso VIII ofrecia á la codicia de los grandes; cuando los islamitas se aprestaban á reforzar sus huestes con nuevos contingentes que del Africa se les enviaban, varios caballeros nobles, ricos, poderosos en hacienda, en valor y en preponderancia, viendo los riesgos á que otros exponian la religion y la patria, acordaron reunirse, concertarse y disponerse á combatir por la fé y contra la morisma, negándose á imitar á los que esgrimian sus armas contra los mismos cristianos. Y como signo de alianza y emblema de vida, pusieron en sus pechos una cruz á manera de espada, con la invocacion de Santiago Apóstol, obligándose en adelante á no hacer daño alguno á las cosas ó personas de los cristianos, á renunciar honras y mundanas pompas, despojándose de las vestimentas costosas que ántes usaran, tonsurándose el cabello y tomando como norte de vida el triunfo de la Cruz sobre la media luna.

Al nacer esta confraternidad, llamóse de los freires de Cáceres, del nombre de la primera villa que por donacion régia disfrutaron. Constituida la Orden con arreglo á los Cánones en 1170, empezaron sus miembros á cobrar fama y prestigio, obteniendo que el Papa Alejandro III confirmase sus Estatutos en 5 de Julio de 1175, disponiendo á la vez que nadie fuera osado á poner la mano sobre las propiedades que gozaban ya ó que en lo futuro adquirieran por concesion pontificia ó de los reyes, por donativo de los fieles ó por otro medio justo y decoroso.

No se impuso á los freires el celibato como regla absoluta, sino como una superior virtud, ordenándose cuanto pudiera redundar en provecho de la disciplina interior del nuevo instituto, y exteriormente de su mayor prestigio y eficacia. Nada tan digno de exámen como el organismo de esta célebre Compañía; empero vedándonos semejante empeño la índole de este ensayo, recordaremos sólo que entre las amonestaciones que debian hacerse á los freires y comendadores en los capítulos generales, existe una mediante la cual serian estrechamente advertidos de que no fueran crueles ni sanguinarios con los moros por vanagloria del mundo, deseo homicida ó codicia de bienes, ántes bien, debian en las batallas lidiar en defensa de los cristianos y por traer los enemigos al gremio de la Iglesia.

Duras obligaciones se imponian á los santiaguistas, pero tambien eran muy singulares sus privilegios. Tan sólidamente quiso asentarse su independencia, que la Bula del Pontífice ordenaba que ningun poder de la tierra fuera osado á poner entredicho ni á excomulgar á sus personas si no fuera legado de la misma Santa Sede y enviado *a latere* del Papa. Muchas y codiciadas eran sus inmunidades, no figurando en subalterno nivel las que á las prácticas litúrgicas se referian. Elegian los freires de Santiago libremente, el obispo que consagrara á sus clérigos; labraban capillas y enterramientos para su uso particular donde mejor les avenia; en casos de entredicho general ó del reino, lícito les era celebrar los divinos oficios en voz baja, cerradas las puertas del templo y sin tañer campanas, y excomulgados debian de ser cuantos, grandes ó pequeños, osaran poner sus atrevidas manos en alguno de sus freires ó de sus freiras.

Semejantes garantías y ventajas, que hoy no podemos medir en toda su importancia, unidas al carácter y circunstancias de los tiempos, explican el alto vuelo á que en breve plazo se elevaron los caballeros de Santiago. Aquel instituto, donde se reunia la austeridad del monje á las premáticas de la más superior gerarquía; aquella compañía que se imponia por resúmen de todas sus empresas la dilatacion de la fé, que implicaba la mayor extension del territorio; aquella Orden que ofrecia la inaudita novedad de reunir la vida religiosa al matrimonio, pues no se queria poner en riesgo de perderse al incontinente, creció tanto y con tal rapidez, que pronto se señaló por su preponderancia en la marcha de los negocios públicos. Ni escaseaban los castigos y penitencias para los que olvidaban el riguroso cumplimiento de sus deberes, ni dejaban de cometerse excesos como el espíritu de aquellos siglos suscitaba; y sin embargo, la Orden de Santiago fué muy luégo nervio de los ejércitos cristianos peninsulares, alma de aquellas agrupaciones eventuales de hombres armados que se lanzaban á empresas gloriosas, ántes guiados por el sentimiento del honor y de la religion, que regidos por planes de guerra, madura y sábiamente concertados.

Eran los santiaguistas cual muralla humana erigida en los términos fronterizos para asegurar lo conquistado y tener siempre en amenaza á los infieles. Su puesto en las batallas era siempre el más avanzado y peligroso, y á la sombra de sus pendones rehacíanse las mesnadas de los nobles y las milicias de las ciudades que, como formadas por gentes allegadizas, carecian del vigor y de la disciplina tan anchamente cultivada por el caballeresco y religioso instituto. Es la historia de la Orden espléndida sucesion de hechos heróicos alcanzados en una brega de tres siglos, brillante corona de laureles, cuyo verdor alimentó la sangre de los freires generosamente derramada.

Pedro Fernandez, su primer caudillo (1170-1184), entra por la Extremadura y espanta á la morisma, que retro-

cede aterrada; tambien penetra por otros territorios alárabes, y donde posan los freires su planta quédanse afincados. Divídense pronto en dos provincias: la que rige San Márcos de Leon y la que encabeza Uclés; de aquélla dependen los establecimientos leoneses, luégo los de Córdoba y Sevilla; del segundo los del resto de España y del extranjero. Peleando sin reposo, no se olvidan de los cautivos, y no muere Pedro Fernandez sin el consuelo de ver establecidos dos centros de redencion de cristianos, en Toledo y Cuenca.

Fernando Diaz, segundo Gran Maestre (1184-1186), clava los pendones de la Orden en los muros de Montiel, en Medellin, Trujillo y Santarem, llevando su abnegacion hasta renunciar la alta investidura, para acallar interiores querellas. Sucédele Sancho Fernandez de Lemos (1186-1195), que acompaña al valeroso Alfonso VIII cuando desde las playas del Estrecho reta á mortal combate á los africanos, promoviendo por tal modo la jornada homérica de Alarcos, donde los de Santiago, aunque mermados por el hierro islamita, añadieron nuevos lauros á sus blasones.

Duros tiempos fueron los de Gonzalo Rodriguez (1195-1204). Divididos los príncipes cristianos; segundando uno de ellos, Sancho VI de Navarra, la política de los Almohades; enemistado otro, Pedro II de Aragon, con el Pontífice, y alterado su reino por los albigenses y sus perseguidores, no era de extrañar que la morisma, envalentonada con lo de Alarcos, tentara á reconquistar sus perdidos territorios; los santiaguistas, sin embargo, resistieron impávidos el huracan, y en medio de tantas calamidades no se desprendieron de sus fortalezas. Durante este maestrazgo la Orden penetró en Aragon, estableciendo su tercer casa para redimir cautivos, en Alarcon.

Suero Rodriguez (1204-1206) no respeta las treguas pactadas entre Alonso VIII y los moros, que al instituto santiagués no obligan estos tratos, y arrebata importantes lugares á los últimos en las tierras de Alcaraz. Suero Rodriguez suena tambien como Comendador mayor de Portugal. Tuvo comienzo la Comendaduría mayor de Aragon gobernando Fernando Gonzalez (1206-1210); y durante el maestrazgo de su sucesor Pedro Arias (1210-1212), no sólo se estableció la cuarta casa de rescate en Moya, sí que tambien la Orden contribuyó al glorioso triunfo de las Navas de Tolosa, que con la propia sangre confirmó su Gran Maestre.

Hasta las cercanías de Baeza llegaban las huestes de Santiago acaudilladas por García Gonzalez (1212-1217). Con Martin Pelaez (1217-1222), muerto en contienda con la morisma, nace la quinta casa de la Merced en Castrotorafe; en obligada inaccion permanece la Orden rigiéndola García Gonzalez de Candamo (1222-1224); disturbios internos la agitan con Fernando Perez (1224-1227), que establece la sexta casa de redencion en Talavera; pero con Pedro Gonzalez Mengo (1227-1237) se rehace, y asiste á los triunfos de Fernando III, contribuyendo, entre otros, al alcanzado con la rendicion de la metrópoli del califato.

Nuevos privilegios enaltecen el renombrado instituto; llámale el Pontífice baluarte del cristianismo, y designa á sus soldados con el epíteto de atletas de la fé, y no bien empuñó las riendas magistrales Rodrigo Iñiguez (1237-1242), cuando los santiaguistas, señores de nuevos castillos en Portugal, se adelantaron hácia los dominios sevillanos, haciendo suyas las villas moras de Almendralejo, Usagre, Fuente del Maestre, Llerena y Guadalcanal, con lo que tomaban posesion de muy importantes puntos en la divisoria de Extremadura y Andalucía.

Subió en 1242 al honor del maestrazgo Pelayo Perez Correa, comendador mayor de Uclés, personaje de limpio abolengo, y extirpe portuguesa, segun unos, castellano y de muy antigua y preclara genealogía, segun otros. El primer caballero de este linaje, segun nota de Labaña en el *Nobiliario del Conde D. Pedro*, llamóse Payo Ramirez, el cual floreció en el reinado de Alfonso VI, distinguiéndose por su hidalguía y sus riquezas. Hijo suyo fué D. Suero Perez Correa, quien de su mujer Doña Urraca Huerriz tuvo á D. Payo Suarez Correa, el Viejo. Engendró éste en su segunda mujer Doña María Gomez Silva á D. Pedro Perez Correa, marido de Doña Jordía Paez de Aguiar, y padre de D. Pelayo Perez Correa, nuestro Maestre.

Antes de ocupar la Comendaduría de Uclés, habia Perez Correa desempeñado la de Alcacer do Sal, en Lusitania. La Orden de Santiago habia sido introducida en dicho reino muy poco despues de su creacion. Sancho I, en los comienzos de su reinado, esto es, sobre 1180, hizo donacion del mencionado castillo de Palmella, solar, por tanto, antiquísimo de la Orden de Santiago en su ramal portugués, que prosperó al lado del ramal castellano-aragonés, reuniéndose el maestrazgo de ambos en una sola mano, con el advenimiento á la jefatura suprema del insigne guerrero á quien nos referimos (1).

(1) Rades de Andrade dice que fué elegido por Maestre en Mérida, en 1242. *Chronica de Santiago*, pág. 31.

IX.

Henchidas están las crónicas con las portentosas hazañas de este guerrero, de que mútuamente se muestran envanecidos castellanos y portugueses, pero que, en resúmen, es una gloria comun de los pueblos ibéricos. Ni fueron solamente las plumas de los historiadores las únicas que se propusieron recordarnos sus proezas; tambien el pincel tiró á inmortalizarlos, y buena prueba de ello suministran algunas de las tablas que motivan estos estudios.

Ocupándose de este caudillo Rades de Andrade, en su *Chronica de Santiago*, y con referencia á testimonios antiguos, afirma que á poco de haber sido elegido Gran Maestre, sucedió que, hallándose Fernando III enfermo en Búrgos, envió al infante D. Alfonso, su hijo, á proveer lo necesario para conservar la ciudad de Córdoba y los demás pueblos que dicho soberano habia conquistado. Partió D. Alfonso, y al llegar á Toledo encontróse con ciertos embajadores del rey de Múrcia, Aben-Hudiel, que se dirigian á Búrgos con la mision de prestar homenaje al rey de Castilla, sobre ofrecerle aquellos estados bajo ciertas condiciones. Aceptó D. Alfonso la oferta, y creyendo que nó habia tiempo que perder, llamó á Pelayo Perez Correa, que se hallaba en Ocaña, y reclamando su consejo y auxilio, se dirigieron mancomunadamente á tomar posesion al reino de Múrcia, en nombre de Fernando III.

Verificóse el suceso como se deseaba, apoderándose las gentes del Maestre, en union con las del infante, del alcázar murciano y de otros muchos castillos y villas, aumentando el nuevo territorio y abasteciendo las fortalezas de todo lo necesario á prevenir cualquier contratiempo. «En lo cual, escribe Rades de Andrade, este Maestre hizo muchos gastos, trayendo mucha gente á su costa y proveyendo de muchos mantenimientos (1).

Posteriormente, el mismo Perez Correa cercó y conquistó la villa de Mula, sometiéndola al yugo castellano, dirigiéndose con presteza á Mártos, donde el rey de Castilla tenia asentados sus reales. Tales victorias habian rodeado el nombre del Maestre de brillante aureola de prestigio y nombradía. Desde su elevacion al maestrazgo, Perez Correa habia hecho alarde de cualidades morales que como indicios favorables se habian señalado anteriormente.

Su ardimiento en la lid no menoscababa la prudencia del caudillo precavido; y en el consejo, señalábase por la perspicacia y solidez del juicio y lo atinado del acuerdo. Debia ofrecerse Pelayo Perez Correa cual señalada encarnacion de aquel tipo legendario del caballero cristiano, lidiador impertérrito de la fé y de la patria, que la imaginacion acalorada y la piedad ingénua de nuestros padres fantaseaba en sus ensueños entusiastas de ventura y poderío.

Acaudillando á los freires en Osuna y Marchena, testifica Perez Correa lo acertado de la eleccion que á tanta altura le ha elevado: en Cazalla extrema su ardimiento; repítelo en la conquista de otros lugares, y por su consejo, Fernando III expugna á Jaen, con tanta fortuna, que su rendicion promueve de parte del Emir granadino ruidoso acto de público homenaje, al reconocerse tributario del soberano de Castilla.

Perez Correa es algo más que un guerrero; es una institucion, es el tipo auténtico del héroe de por mitad realidad y mito, que acalora la fantasía de las muchedumbres ibéricas en su pugna perdurable con el islamismo. Es el tipo de una raza donde se funden muy diversos elementos étnicos; es la idea cristiana barajándose con el ideal caballeresco, engendrando aquella estirpe de héroes que convertirán el honor en una religion, la hidalguía en la regla de todas las acciones, la magnanimidad y la grandeza de ánimo, la limpieza del pensamiento y la rectitud de la obra en calor y nervio de la existencia. Es, en fin, Perez Correa la Reconquista hecha hombre, personificada, resumida, abreviada en un brazo que no abruma la fatiga cuando lidia por la patria y la fé, en una inteligencia abierta á todas las ideas nobles, sublimes y grandiosas.

Nadie comprendió con tanta excelsitud la íntima razon de las cláusulas santiaguistas; nadie peleó con tanto coraje, pero con menor saña y ódio hácia el contrario; y tan gigantesca apareció su figura, al ser dibujada por la fama á lo léjos, que de remotas tierras llegaron hasta Castilla mensajes, reclamando el eficacísimo socorro de su espada y de su consejo.

(1) Pág. 31 vuelta.

En grande aprieto se encontraba Balduino II. Atacado el imperio constantinopolitano por muy diversas gentes; herido de un lado por los griegos de Trebizonda, del otro por los de Tesalónica y Nicea, amenazado de interna fatiga por mortales desfallecimientos, Balduino no halló en su derredor ni energías ni voluntades que en sus cuitas le acorriesen. Aquella máquina mal forjada que pretendió repetir sin fortuna los portentos gubernamentales del cesarismo romano, se derrumbaba por su propio peso. El imperio latino-helénico se disolvia sin remedio, y á retardar el desastre, y áun á prevenirlo, calculaba acudir Balduino trasladándose á Italia para impetrar el favor del Papa, y obtener por su mediacion que Perez Correa con sus freires volara al socorro de Bizancio. Este solo hecho justificaria las proporciones con que la tradicion nos dibuja el bulto del Maestre de Santiago.

Accede, con efecto, Inocencio IV á las súplicas del atribulado Balduino, y despacha mensajeros que con aquél se entiendan y concierten. Figuraba á la sazon en Castilla, como varon eminentísimo, el primogénito de Fernando III, D. Alfonso, á quien la posteridad llamaria con justicia el Sábio. Dicen las historias que D. Alfonso medió en los tratos entre Perez Correa y los de Constantinopla, estipulándose al cabo que aquél se trasladara al Bósforo con trescientos caballeros, doscientos ballesteros y mil peones, obligándose á pelear en defensa de Balduino por espacio de dos años. Harto comprometida era la empresa y no exenta de dificultades, no ya porque faltaran bríos á los freires para otras más árduas, sino porque ya los problemas políticos en el Oriente ofrecian señales que los hacian insolubles.

Dicen unos que Perez Correa cumplió como bueno su palabra, trasladándose á la metrópoli bizantina por la Hungría, peleando en aquellas comarcas en pró de Balduino, y regresando luégo á la Península colmado de laureles.

Dudan otros con mejor aviso de que la expedicion se realizara, objetando que los negocios griegos empeoraron de tal modo, que no hubo medio de empeñarse en su mejora; sea lo uno ó lo otro, bástanos con que desde el Oriente se solicitó el auxilio de nuestro valeroso caudillo, para que se robustezca con nuevo testimonio el juicio que de sus prendas ha escrito la historia y sancionado la posteridad.

X.

Hora es ya de reanudar la interrumpida narracion del cerco de Sevilla, refiriendo sucintamente lo que al héroe santiagués atañe más de cerca. Situado el real castellano en las alturas que más próximas están de las murallas hácia el Sur, molestábale mucho el rey moro de Niebla, Ben-Amafon, que desde la fortaleza de Aznal Farach acudia al socorro de Sevilla. Doscientos setenta freires, con su Gran Maestre á la cabeza, pasaron el Guadalquivir, y con titánico empuje—que los enemigos eran centuplicados,—hiciéronle retroceder, no sin que Fernando III les socorriese, quedando en aquella banda el pendon de Santiago para prevenir ulteriores acometidas. Desde aquel dia la márgen derecha del Guadalquivir, desde Alcalá del Rio hasta Gelves, se convirtió en palenque de proezas individuales, en que los vencedores eran honrados por la heroicidad de los vencidos. Diferentes veces los alárabes embistieron los atrincheramientos de la ínclita Orden, pero siempre sin éxito; en cambio los de Santiago redujeron muchos lugares, recogiendo copioso botin, atacando con repeticion el castillo de Triana, cuya fortaleza pedia largo asedio de ser dominada.

Renovábanse las huestes mahometanas, engrosándolas con los hombres que del Aljarafe y de otros términos acudian, por lo cual Pelayo Perez Correa resolvió ahuyentar á los enemigos de aquella parte, renovando las incursiones por aquella tierra, y áun llevándolas á límites más lejanos. Entónces fué cuando acaeció aquel suceso extraño que la piedad ha dibujado con los más milagrosos caractéres. Arrebatados los freires por su entusiasmo habíanse internado en la Serranía, donde copioso enjambre de alárabes montañeses intentaba aniquilarlos; pero á cada acometida de los contrarios, respondia un nuevo empuje de los cruzados, con lo cual crecia la irritacion de los infieles. Declinaba por tanto el dia; brotaba la noche de las profundas cañadas y de los valles ya sombríos, y la luz del ocaso sólo teñia débilmente las cimas de las más altas y tajadas peñas. Sintió Perez Correa que un resplandor íntimo le iluminaba; volvióse á los suyos, y los contempló acorralando á los infieles, que huian protegidos por la oscuridad del crepúsculo; recuerda entónces el suceso de Josué; halla semejanza entre su situacion y la del caudillo israelita; invoca á María, y enajenado, parécele que el cielo responde propicio á sus plegarias.

No es á la crítica histórica moderna á la que toca examinar y decir su opinion sobre este hecho; su análisis y juicio pertenece á la psicología: el fenómeno es de aquellos de que sólo la ciencia del pensamiento humano puede conocer; y admitiéndolo así, nada ofrece la leyenda que resalte por inverosímil. Perez Correa siente henchido su pecho con el entusiasmo viril de la fé más ardorosa; su fantasía, acalorada por los trances gloriosos de aquella jornada, levántase á esferas de que no sabe darse cuenta la razon fria del que piensa, juzga y reflexiona; la causa que defiende no es causa humana, es causa divina; ¿qué extraño que, con efecto, crea escuchar la acogida de sus oraciones en el cielo, y ver la prolongacion del crepúsculo bajo la intervencion directa de la Madre del Nazareno? ¿No repetia la tradicion más veneranda la historia del auxilio personal del apóstol Santiago en Clavijo, no fué él quien franqueó las puertas de Coimbra, no asistió San Millan á los guerreros castellanos en otros peligrosos y señaladísimos trances? Y mirando el asunto desde otro punto de vista, ¿cómo no ha de explicarse la creacion de la piedad, cuando en la historia de la Reconquista obtiene tan recia representacion el elemento legendario y maravilloso? ¡Cuánto no hay de poético y fantástico en las fazañas de Pelayo, de Bernardo del Carpio, de Fernan Gonzalez y del Cid Campeador!

Perez Correa, lícito es repetirlo, representa la tradicion genuina histórico-mitológica del héroe cristiano peninsular. Peleando en las breñas de Sierra Morena, deteniendo el curso aparente del sol, fundando, en accion de gracias, el santuario de Santa María de Tentudia (1) (*Santa María, deten tu dia,* son las frases de la oracion que al guerrero se atribuyen), el Gran Maestre satisface la necesidad que el sentimiento experimenta de dar bulto á sus ingenuas creaciones. Y así como la poesía presta su concurso á la piedad, para renovar en la memoria de las generaciones el recuerdo de estos simulacros, así tambien la pintura acudirá al propio servicio, figurando las escenas culminantes que, como luminosas joyas, esmaltan la vida del héroe peninsular.

Pasaron los siglos, y mudáronse sentimientos, instituciones é ideales. El incentivo de las cosas de la tierra ha sustituido mayormente al atractivo del cielo; todo lo que ganamos en conocimiento positivo y útil de las cosas, se resta del caudal de poesía que nuestros padres allegaron. La locomotora y la imprenta no dejan campo al misterio y á la conseja; todo lo escudriña el escalpelo del moderno raciocinio; el pasado se desvanece á nuestros ojos, cual se rompen las fugaces nieblas de la mañana ante el sol espléndido de la filosofía; y sin embargo, ¿por qué no decirlo? hay que respetar lo pretérito, hay que ampararlo contra el oleaje ensoberbecido de lo presente, hay que recoger sus últimas cadencias como se recogen los postrimeros sones del arpa próxima á quebrarse, con el amor respetuoso que á la adoracion se aproxima; empero no para ponerlo al frente como guía de los hombres futuros, ni para otorgarles una vida que sería anacrónica y ficticia leccion en el amaestramiento de la vida, sino como noble y venerando recuerdo de nuestros abuelos, cual memoria sacrosanta de la fatigosa empresa donde se forjaba la nacionalidad, como disciplina en fin de lo presente y aguijon de lo porvenir.

XI.

Descendió al sepulcro Perez Correa, canonizado por la fama como uno de los primeros varones de aquella epopeya de siete siglos que se llama Reconquista. Antes lo dijimos: Portugal y Castilla se le disputan; mas si bien se mira, la querella es de todo punto ociosa; pues como anteriormente expresamos, el Gran Maestre de Santiago es un héroe peninsular que pertenece al conjunto de pueblos hispano-latinos que batallaron contra el Koran hasta arrojarlo allende el Estrecho. E históricamente ofrécesenos como la institucion santiaguista, asociando el espíritu evangélico al occidental hasta producir el romanticismo castizo que acalora las pasadas instituciones lusitano-españolas; y para decirlo de una vez, es, en la esfera del arte, el mito caballeresco desdoblándose de aquella primera concepcion que vaga sobre los riscos de Covadonga.

¿Qué empece á los aumentos de lo moderno, ni á su más legítimo sentido, el culto honrado de estas grandiosas

(1) En el paraje donde se supone acaeció el hecho, no léjos de la villa de Cala, hizo construir Perez Correa una capilla, con la advocacion de la Vírgen de Tentudia, incluyéndola en un convento de freires de Santiago. El edificio se conserva todavía, habiéndose reparado, en parte, en estos últimos años. En él fué sepultado el Maestre.

figuras vaciadas en el molde más castizo de nuestra nacionalidad? ¿Quién, por el contrario, no se siente fortalecido en nuestros cuotidianos desfallecimientos, si recuerda el ejemplo de esas naturalezas privilegiadas que se sentian con alientos para abarcar en su espíritu y en su corazon las aspiraciones totales de una época y de una generacion?

Felices los pueblos que tienen de qué acordarse; que la historia, si ofrece páginas vergonzosas y de lástima, presenta siempre, para quien bien la escudriña, mayor número de testimonios favorables al progreso humano en todas direcciones, que fiadores del retroceso y de la abyeccion. Entendiéndolo así, atribuiremos un valor más adecuado á las pinturas del castillo de Palmella que con nuestro héroe se relacionan.

Y ocasion es esta oportuna para describirlas con los necesarios detalles. Representa la primera, numerada, como todos sabemos, con la cifra 242, el momento en que Pelayo Perez Correa, si los indicios no mienten, es armado caballero del hábito de Santiago. Mide la tabla 1^{m},30 de alto por 0^{m},84 de ancho, cubriendo este espacio la representacion de un templo, donde las severas líneas y la ornamentacion delicada del Renacimiento predominan. En el lejano fondo, y bajo bóveda de elegante trazado, descúbrese un altar, y en la parte del Evangelio dos sacerdotes. Sobre el madero que cierra el intercolumnio del arco triunfal levántase un Calvario de bulto, y avanzando más, en primer término, y por lo visto en el centro del santuario, verifícase la ceremonia religioso-caballeresca.

No deja de ofrecer ésta algunas muy notables particularidades. En primer término, como decimos, descúbrese al caballero con la rodilla izquierda en tierra y las manos juntas y levantadas á la altura del pecho, en actitud devota. Viste rico traje de corte y se halla destocado. Al frente un sacerdote se dispone á colocar sobre sus hombros el manto de la Orden, mientras otro sostiene en la derecha mano el símbolo santiagués, ó sea la cruz roja que se nos ofrece en forma de puñal con el significativo cordoncillo dorado que los portugueses acostumbraban añadirle.

Entre ambos sacerdotes, un poco más atrás, muéstrasenos el oficiante revestido de pontifical, ciñendo la tiara, tocado exclusivo de los Papas, y en actitud de bendecir al caballero. Detrás de éste aparece un grupo de freires, de los cuales dos se adelantan, uno embozado y cubierto, con la espada en la derecha mano; el otro, cubierto tambien y con baston ó bengala en la mano, que usa del mismo modo el sacerdote que tiene en la diestra la insignia. Tanto ésta como el pendon de la Orden que se ve ondear sobre el grupo de freires, no permite desconocer que se trata de una ceremonia entre santiaguistas, y que el artista ha querido que éstos pertenecieran á la confraternidad lusitana, segun que demuestra el cordoncillo á que ántes nos hemos referido; calculando nosotros que el caballero no puede ser otro que Perez Correa, á cuya suposicion nos induce no sólo el ver que el pintor se ocupó de figurar episodios muy importantes de la vida de aquel gran Maestre en la coleccion de tablas que estudiamos, sino tambien el considerar que la presente ántes parece cuadro histórico, reproduccion completa de un hecho real, que mera alegoría ó imágen arbitraria del solemne momento de la investidura (1).

De cualquiera manera que sea, lo que está patente es que el artista trazó una primera página de la vida militante del caballero de Santiago, revelándonos con detalles muy curiosos la liturgia de la ceremonia en donde la Iglesia consagraba las aspiraciones del nuevo cruzado, y bendecia á la vez sus armas, hábito, insignias y pensamientos.

Toda la Caballería religiosa está contenida en su sustancia y se resume en el primer acto del cristiano paladin. El misticismo y la marcial aristocracia se han asociado para confortarse mútuamente. Ni se siente el caballero cumplidamente autorizado para acometer las proezas á que su piedad y su ardimiento le convidan, sin que la gracia del Omnipotente descienda sobre su cabeza por el ministerio de la deprecacion sacerdotal. Si reyes y emperadores reciben de manos del Vicario de Cristo la señal que los coloca entre los ungidos del Señor, el caballero obtiene otra suerte de consagracion no ménos codiciada, consagracion que le obliga con más estrechos lazos á persistir en los caminos de la humanidad, de la pureza, del desprendimiento, del honor y de la virtud. Perez Correa, si con efecto es como sospechamos el caballero de la tabla que reproducida por el dibujo acompaña como ilustracion de este estudio, testifica con sus hazañas y sus altas prendas morales, la influencia que la institucion á que nos referimos ejerció en las costumbres hidalgas y militares de los pueblos peninsulares, donde el feudalismo germánico experimentó grandes modificaciones al ser refrenado por las costumbres más suaves á que la moral cristiana conducia.

Lleva por título la tabla que sigue, número 254, *Perez Correa pidiendo á la Virgen que prolongue el dia para acabar la derrota de los moros.* (Mide 1^{m},37 de alto por 0^{m},66 de ancho.) Es precisamente el pasaje de Tentudia.

(1) Escrito esto, recibimos carta del Sr. Marqués de Souza-Holstein, donde leemos con placer, que participa de nuestra conjetura.

Osténtase en primer término el Maestre arrodillado, vistiendo acerada armadura, y sobre ella la túnica de la Órden de blanca estofa con rica orla enriquecida, y en su centro la roja enseña. Delante, en tierra, descúbrese el marcial casco del guerrero, y algo hácia atrás hállase el corcel de guerra. En torno, ocupando diversos términos, vénse los freires, y con ellos gentes de armas, como suspendidos los ánimos contemplando al devoto caudillo. Junta éste sus manos en actitud suplicante, y eleva sus miradas al cielo, donde se le representa el simulacro de María con su Hijo en los brazos. Cierran el horizonte elevados riscos, y entre sus quebradas brotan apretadas breñas que dan variedad y colorido propio al paisaje.

El artista se ha inspirado en la leyenda piadosa, interpretando sus elementos con entusiasmo y fortuna. Perez Correa es en la tabla el tipo que nos dibujaron las crónicas. Revélase en él la personalidad del hidalgo cristiano, si duro en la belicosa lucha, no ménos expresivo en la ternura de los religiosos sentimientos.

No ménos significativo é interesante es el tercer cuadro, que clasifica el número 255. Tiene de alto $1^{m},30$ y de ancho $0^{m},84$, lo que indica que las tres tablas se corresponden, siendo tan mínimas las diferencias que entre sus dimensiones se señalan. En este último simulacro hállase abreviada la historia militar del caudillo. Si en el cuadro primero se nos muestra recibiendo la investidura de caballero santiagués, y con ella la bendicion de sus armas y empresa, ahora le descubrimos arrollando bajo su caballo á la morisma que, maltrecha, cede ante su empuje, como las espigas ante el huracan que las doblega. Revueltos escuadrones animan el fondo, interrumpido tambien por las siluetas de las montañas, y el guerrero que esgrime su espada sobre la cabeza de atlético flechero musulman que le acomete, ostenta la aureola nimbada con que la liturgia corona á los bienaventurados. Es la apoteósis del guerrero por la religion. Quiso el artista revelar con un signo elocuente el cúmulo de ideas y tradiciones que en la figura de Perez Correa se reunian, y se permitió condecorarle con aquel atributo de las criaturas á quienes el cristiano venera como santas.

Ni fueron estas tablas pintadas al acaso, sino por encargo especial de los freires portugueses, para exornar con ellas, de seguro, la estancia más honorífica del castillo de Palmella. Y el hecho de asociar los simulacros piadosos referentes al Apóstol con los episodios históricos de la vida de Perez Correa, dícenos hasta qué punto la memoria de este guerrero insigne, vivia respetada entre aquellos campeones.

Ni son, pues, las tablas de Palmella simples testimonios estéticos, sí que tambien elocuentes documentos históricos que hablan á los ojos tanto como á la reflexion (1). La severa mano del tiempo, que nada respeta, coloca fuera de las condiciones de la vida moderna el nobilísimo instituto: los freires de Santiago no acuden ahora á las marciales lides guiados por el pendon glorioso que ensangrentaron cien victorias fecundas; cayeron al foso, cegándolo, los matacanes, torreones y almenas de la aristocrática fortaleza; en sus ruinas posó la planta el génio industrial de nuestros dias, trocando la antigua poesía y la marcialidad por el prosáico incentivo de la legítima ganancia; pero los simulacros que nos inspiraron estas líneas muestran aún en toda su pureza el trasunto de los sentimientos que engendraron las inmortales y pretéritas hazañas de la Orden, resintiéndose al destructor influjo de los siglos.

Uclés, como Palmella, son ruinas venerandas; súcias alimañas arrastran su miseria por las estancias que resonaron un dia con el ruido de las victoriosas armas. Ni hay ya puentes levadizos, ni barbacanas y poternas. En lo alto habitan cornejas y buhos, y el sitio donde ondeaba la enseña gloriosa se ha desmoronado, hendido el muro por las yedras trepadoras. Todo concluyó para la Orden de Santiago, convertida en institucion arqueológica, que algunos quieren trocar en anacronismo; pero si el presente la niega condiciones de existencia, su vida pasada dilátase esplendorosa, brindando con más altas y útiles consideraciones.

---

(1) En esta descripcion prescindimos del cuadro número 243, que repite la escena del 242, así como de los que á la leyenda del Apóstol se refieren, concretándonos á estudiar los históricos.

XII.

Conocido el valor histórico de las pinturas de Palmella, debemos examinarlas desde el punto de vista puramente artístico.

En Portugal, como en Castilla y Aragon, los primeros testimonios de la pintura deben de buscarse en las miniaturas de los Códices historiados de que tan pródiga se nos muestra la cultura de los siglos medios. Prescindiendo de los orígenes que hayan de asignarse á esta aplicacion del arte del diseño al embellecimiento de los monumentos, que como es sabido se remonta á los tiempos clásicos, consta, mediante textos auténticos, que la pintura sobre pergamino era en los siglos XII y XIII una rama estético-industrial que alcanzaba su máximo desarrollo á orillas del Sena.

Ni quiere esto suponer que en los demás países cristianos no se cultivara tambien con más ó ménos éxito, puesto que concretándonos á la Península, conócense numerosos Códices, cuyos méritos literarios ó históricos acrecentó el escriba, llamando en su ayuda al miniaturista ó iluminador, para que los enriqueciera con sus fecundas y á menudo peregrinas creaciones.

Carecemos en este caso de espacio bastante para trazar la historia de la pintura en pergamino, por lo que á la nacion lusitana respecta; ni es, por otra parte, indispensable el realizar semejante empeño, cuando basta á nuestros fines decir sencillamente que la iluminacion de los Códices en aquel Estado, en cuanto podemos observar estudiando los que llegaron hasta lo presente, siguió muy de cerca la línea que recorre en las dos monarquías peninsulares, la aragonesa y la castellana. El estudio de los Códices iluminados de Portugal así habria de testificarlo; que no es lícito, ni áun hacedero, diferenciar en absoluto el progreso de las ideas, cosas é instituciones que forman la civilizacion del lado allá del Guadiana y del Miño, del que en las demás partes de la Península, pero sobre todo en Castilla, lleva á muy análogos resultados.

Aplicables son estos principios al tema que ahora solicita nuevos esclarecimientos. Comunes han de ser los medros del verdadero arte pictórico en Portugal y Castilla, hasta que hechos y circunstancias de vario linaje aparten la política de ambos pueblos y los fines capitales de la vida social en muy opuestas direcciones. A la influencia de los castellanos sobre la literatura portuguesa, no podia ménos de seguir paralelamente la mútua influencia artística; y con efecto, ambos pueblos muéstransenos identificados en cierto período histórico, en un afan análogo: la práctica de las cláusulas y procedimientos artísticos que caracterizan la pintura alemano-neerlandesa.

Para nosotros existe un hecho auténtico, preciso y de altísima significacion en la historia pictórica de lusitanos y castellanos; y este hecho, que bajo un sentido particular marca como el principio de la gran pintura en tabla en ambas regiones, de una manera plausible y ostentosa, es la venida á Lisboa y la excursion á Castilla y Granada del eximio artista flamenco Van Eyck, objeto ya de muy diversos trabajos en este repertorio. Excusando recordar lo que sobre este punto hemos afirmado en nuestra Monografía de la pintura en tabla de Rogiero Van der Weyden, que con el título de la *Crucifixion* se guarda en la Pinacoteca madrileña (1), cúmplenos repetir, que si bien no hay modo de asegurar que el enviado de Felipe el Bueno dejara entre nosotros discípulos cuyos nombres se conozcan, la influencia de su manera y de su tecnicismo es tan positiva y tan eficaz, cuanto que sólo reconociéndola y engrandeciéndola hay modo de explicarse cómo los maestros italianos, que tan alto favor alcanzaban á la sazon en la córte aragonesa, no lograran imponerse á los artistas castellanos para seguir, con exclusion de todo otro ejemplo, su facultad imitativa.

No habrá de estimarse este hecho como extraño é inconcebible por quien conozca las particulares coincidencias que en la vida social castellano-portuguesa se repiten durante largo tiempo, con mayor ó menor frecuencia, y que siendo distintas, en no subalterna medida, de las que en las comarcas orientales de la Península predominan, llevarán tambien hácia diferentes propensiones y resultados. Admitido se halla por los críticos más autorizados, que la

(1) Tomo VI, página 537 y siguientes.

total civilizacion ibérica se reparte en dos principales agrupaciones que, geográficamente apreciadas, pueden colocarse sin grave error, la aragonesa-castellana en la banda oriental, mientras la lusitano-castellana ocupará el centro y el Occidente. En la relacion glótica ó lengüística, este mismo fenómeno obtiene una muy significativa, aunque no general representacion; puesto que si los dialectos marcados con el sello lemosino y provenzal predominan desde las vertientes catalanas del Pirineo hasta muy cerca del límite más oriental de Andalucía; el romance galáico, en áuge un dia en la córte castellana, cunde por el litoral cantábrico, dilátase por la region portuguesa, y con el bable, el euskara y el castellano, se divide la predileccion de los pueblos del centro y del Noroeste del territorio ibérico.

Récia y marcadísima es de antiguo la propension en las comarcas del Este hácia lo clásico; diríase que las ondas del Tirreno, rompiéndose en los escollos del archipiélago de las Baleares, llegaban hasta las costas catalanas y de Valencia, suscitando en ellas resonancias simpáticas para las instituciones del Lácio y de la Toscana; todo lo contrario de lo que ocurre desde el Bidasoa hasta el Tajo, costas abiertas á las récias corrientes de la Europa occidental y á la influencia romántica. ¿Ni cómo habrá de desconocerse la eficacia con que la política favorece estas tendencias? ¿No es sabido que mientras príncipes borgoñones y flamencos se ingieren en el gobierno de la Iberia central y occidental, hasta lograr en él representacion permanente y muy calificada, aragoneses y catalanes dominan en Nápoles, en Sicilia y en Grecia, facilitando, por tanto, el cambio mútuo de ideas entre unas y otras regiones?

Por lo que á la pintura atañe, no sin razon ha podido escribirse que, en todo caso, si se exceptúan las playas de Cataluña, Valencia y Múrcia, donde florentinos, genoveses y napolitanos obtuvieron no insignificantes favores, aparecerá que en el resto de la Península predomina el arte neerlandés ó flamenco (1). Artistas de esta prosapia se fijan y naturalizan en todas las provincias, aunque con mayor predileccion en las del centro, palenque del verdadero goticismo, y á la vez en Portugal, asiento del sentimiento católico en su mayor pureza. Los nombres de los Flamencos, Borgoñas y Holandas, juntamente con el de otros profesores cuya estirpe occidental es positiva, figuran en los registros de las catedrales y conventos con la frecuencia necesaria para acreditar esta doctrina, que corroboran otros muchos testimonios.

Fuera despropósito afirmar que ántes de la embajada de Van Eyck, no existia la pintura en tabla en la Península: no se dirige de este lado nuestro raciocinio; lo que sí pretendemos sostener es que los maestros italianos de la córte de D. Juan II de Castilla no granjearon el prestigio que muy luégo alcanzaria la manera flamenca, indudablemente acreditada en la Península por aquel insigne reformador. No le acompañan al solicitar para su soberano la mano de la infanta portuguesa Doña Isabel sólo los principios y caractéres á que, en parte, se atiene al estilo flamenco, puesto que Van Eyck importa tambien la poderosa invencion del óleo, que tan sustanciales y prolongadas mudanzas ha de ocasionar en el materialismo de las obras pictóricas. De donde resulta que sobre acomodarse la manera flamenca de sentir el arte á la particular disposicion psíquico-fisiológica de castellanos y portugueses, lo que convidaba al endoctrinamiento atractivo del maestro neerlandés; la circunstancia de iniciar á nuestros padres en un procedimiento que debia ensanchar rápidamente y con liberal medida los horizontes de la pintura, acrecentando sus recursos expresivos, era entónces un aliciente que, recordado ahora, explica sin esfuerzo la diligencia y el amor con que los artistas indígenas recibieron una enseñanza tan adecuada como oportuna y fecunda.

Y sin embargo, siempre quedará algo que el crítico no acierte á explicarse cumplida, extensa y satisfactoriamente. El por qué de la predileccion con que en Castilla y Portugal se solicitan, aceptan y guardan las tablas flamencas, no se descifra con decir que Van Eyck las puso á la moda, que tambien artistas muy nombrados de Italia obtuvieron en la Península no menores consideraciones personales, cuando no superiores, que el primero; ni tampoco se consigue desatar la dificultad recordando las relaciones políticas entre Flandes y España, pues mayores fueron las que de muy antiguo nos estrechaban con los italianos. Puede el parangon extenderse á distintas esferas sin lograr la luz apetecida. En la literaria, por ejemplo, descubierta, aunque no quilatada en justicia, se halla la parte muy considerable que á las creaciones poéticas del génio franco y anglo-breton hay que atribuir en la génesis de nuestros monumentos literarios de los siglos XIII y XIV, y no obstante, casi paralelamente vemos que el gusto nacional acoge las novísimas creaciones del renacimiento literario clásico-toscano, que desde el siglo XIV acreditan en la Península los admiradores del Dante y del Petrarca.

---

(1) Véase J. C. ROBINSON, *The Early portuguese school of painting*.—London, 1866.

Forzoso es, por tanto, admitir que en el fondo de la sociedad castellano-lusitana se conservan en una mayor suma gérmenes adecuados, por su naturaleza, para recibir con oculta virtud el influjo del espíritu romántico, que gallardo se manifestará hasta que muy tiránica represion se empeñe en ahogarlo, reduciéndolo á la condicion de energía latente en el organismo de la más íntima existencia.

XIII.

Datan los monumentos del arte pictórico portugués, que conocemos en su fecha más antigua, de las postrimerías del siglo XV y de los comienzos del siglo XVI. Son, por tanto, posteriores á la venida de Juan van Eyck, y contemporáneos del mayor vuelo alcanzado por el arte flamenco en la primera parte de su historia. Mientras en Portugal florece una estirpe de insignes artistas, no ménos ilustres por ocultarnos lo pasado sus nombres con egoista empeño, Flandes se envanece con los de Pieter Cristus, Roger van der Weyden, Juan Memlink, Gerardo van der Meire, Hugues van der Goes, Quintin Matsys, Juan Gossaert de Maubege, Bernardo van Orley y otros ménos renombrados. Logran estos artistas no escaso prestigio en la Península italiana; y en la ibérica, si todos no acuden á conquistar simpatías y recompensas, sus cuadros, á lo ménos, circulan con una profusion que descubre el interés con que son acogidos.

Entiende el discreto M. Robinson, que la invasion artístico-flamenca de la Península, se realiza por las playas lusitanas, y no va, en nuestro sentir, muy apartado de la verdad. En el vecino reino abundan más que en ninguna otra region ibérica los cuadros marcados indudablemente con el influjo neerlandés; y cuando atravesamos la frontera, nos encontramos con que tambien comarcas muy próximas á Portugal, como son Zamora, Salamanca, Palencia y Sevilla, ofrecen un número de obras de idéntica genealogía, mayor relativamente que el señalado en otras provincias y capitales.

Tan notable es el parecido de algunas tablas portuguesas con las flamencas primitivas, que no faltaron escritores que, en el momento de ser impresionados por su contemplacion, se sintieron dispuestos á considerarlas como hijas del pincel exótico, si bien el estudio analítico de sus partes, descubriendo rasgos y detalles locales en ellas, obligaba muy luégo á rectificar el anterior juicio, declarándolas engendradas por el talento indígena, con decidida inclinacion enamorado de los modelos extranjeros. Dijo Renan muy acertadamente, hablando de los españoles, que imitando eran los que ménos habian perdido de su personalidad (1), afirmacion que muy bien puede extenderse á los portugueses sin menoscabo de la exactitud. Asimilándose la manera de sentir el arte de los flamencos, los artistas de Portugal no trocaban la propia fisonomía, concertando por tal modo, en sus obras, elementos de muy distinta prosapia, que asociados discretamente las distinguian de las meras imitaciones. Con la pintura acontece lo que con las demás artes: en la region lusitana se acepta y medra todo aquello que cuyunturas favorables recomiendan como más simpático, sin que el génio nacional se resigne al papel de copista, impropio de las nobles y legítimas aspiraciones que le enardecen. Toda importacion extranjera en aquellos tiempos se modifica de tal modo, al traspasar las fronteras que separan á la Península del resto de Europa, que no hay luégo modo de negar ingenuidad y carácter local marcadísimo al producto extraño trasformado. Diríase que nuestros padres tomaban unas veces lo sustancial de la cosa, arte ó doctrina, para luégo alterarlo en su forma plástica; que otras se reservaban, respetando lo ajeno, dotarle de un nuevo sentido que no sería el primitivo. Esto acontece durante el ciclo en que prepondera la pintura flamenca de la Península, y se repite tambien cuando los peninsulares se echan en brazos del Renacimiento.

Necesario es, por consiguiente, tener muy en cuenta estas circunstancias al discurrir sobre los testimonios del bello arte que la nacion lusitana nos ha legado con el sello de aquel pristino florecimiento. Derecho nos asiste para considerar á Van Eyck como un revelador: sus producciones son á modo de benéfico rocío que fecunda los talentos indígenas, impulsando el crecimiento en ellos de nativas y hermosas facultades; pero la manera flamenca, al inge-

(1) *De la litterature française en Europe.*

rirse en la nueva cultura, realiza una positiva evolucion y se trasforma, adquiriendo el tono preciso que la convierte en pintura nacional.

Ni podia suceder de otro modo. El pueblo lusitano se afirma en la historia desde que la política y la suerte de las armas le dan cuerpo, con el nervio y los brios de una raza viril, emprendedora, entusiasta, abierta á todas las grandes adquisiciones, aunque celosísima de la conservacion de aquello que forma lo sustancial de su temperamento. Como los demás pueblos ibéricos, el portugués ofrece admirable aptitud para asimilarse las ideas que le impresionan, los procedimientos que á su organismo social no repugnan; pero ante la idea de una abdicacion, su sér se revela, y preferiria la muerte al voluntario despojo de lo que cree pertenecerle.

Todas las corrientes niveladoras de los tiempos; todo el recio empuje de ciertas ideas que, imponiéndose por las vias del sentimiento, logran introducirse hasta lo más íntimo de la conciencia, sin el prévio análisis de la razon, ideas llamadas á borrar lo castizo para sustituirlo con lo prestado, no consiguieron en Portugal las ventajas con que en otras partes se nos muestran. Cuando se abarca toda la historia de la cultura lusitana en sintético cuadro, nótanse momentáneos desfallecimientos de la energía creadora nacional, períodos en que parece próxima á quedar sancionada la externa tutela, ora se dilate por la esfera del pensamiento, ya por la del arte; empero, muy luégo se advierte que la reaccion subsigue y que el elemento indígena recobra su imperio, sin declararse por esto incapacitado para la asimilacion discreta de cuanto sucesivamente ofrezca á su iniciativa y eleccion la vida de los demás pueblos civilizados. Ni empece á esta doctrina el descubrir cierta unidad de forma y áun de idea en determinados modos históricos de la cultura ibérica, que engloba, necesariamente, la portuguesa: es sencillamente que, dado el hecho, se produce con idénticas condiciones en una y otra parte, no por su intrínseca virtud, sino porque el medio exterior y social en ambos lados, asemejándose, establece un evidente paralelismo en su doble manifestacion.

Con la pintura flamenca sucede, que ni Castilla se impone á Portugal, ni éste á la primera, y eso que sin empacho se reconoce de una parte, que de las regiones lusitanas se nos entra el influjo neerlandés, y de otra, que no hay modo de negar la preponderancia que en esta esfera debe concederse al entronizamiento de los flamencos en Castilla con el último de los duques de Borgoña, Felipe el Hermoso. Tenia el goticismo en ambos pueblos dispuesto el campo donde la nueva semilla habia de arraigar y extenderse, y no fué preciso que ninguna de las dos nacionalidades diera la señal, para que la otra entonara el cántico al unísono.

No ya entre Portugal y Castilla, sino entre todos los diversos pueblos que comprende lo que geográficamente hablando se denomina Península ibérica, los caractéres diferenciales dentro de cierta unidad, persisten y se conservan á despecho de los tiempos, de los hombres y de las instituciones. Aun se halla á medio camino aquí el gran trabajo de fusion á que se entregaron las monarquías, por lo ménos desde el final del siglo XV. Lo que en Francia se encuentra poco ménos que realizado, áun tropieza con muy sérias dificultades en la Gran Bretaña, en Italia y en la region hispano-portuguesa. Si la revolucion francesa de 1789 trajo en pos de sí una mayor unidad de pensamiento y obra entre las diversas agrupaciones étnicas que formaban los dominios de Luis XVI, en la Península los movimientos revolucionarios ántes se inclinaron á restaurar en parte y virtualmente la autonomía regional, que no á suprimirla.

Fuera despropósito desconocer la realidad de ciertas unidades; la religiosa, por ejemplo, la del temperamento moral en algun modo, la política en su más elevada acepcion; pero excepcion hecha de esto, en la Península no ha habido nunca unidad perfecta de forma lengüística, literaria, artística, jurídica, ni áun social. En todas ocasiones las ocultas energías del elemento étnico se han opuesto á la asimilacion absoluta de las instituciones; y si nuestros padres se concertaban y unian de corazon para luchar por la fé de Cristo y por la patria, encarnada en la realeza, apartados seguian en lo tocante al lenguaje, al derecho bajo todas sus formas, y á las costumbres en sus muy varias direcciones. Así se explica la existencia de las diversas escuelas que en la Iberia literaria y artística se producen desde los tiempos medios hasta las postrimerías del Renacimiento; así podemos admitir que si la pintura hispano-portuguesa en todas sus épocas se conserva una en lo perteneciente á la idea fundamental que la vigoriza, el sentimiento austero del cristianismo, tambien es varia en cuanto refleja como forma el colorido local de las distintas comarcas, donde con mayor ahinco y éxito se la cultiva.

Hasta es fácil á la luz que derrama esta doctrina, darse cuenta de ese perpétuo movimiento de las facciones que agita el organismo de los pueblos ibéricos durante toda la Reconquista, lucha que se aplaza temporalmente cuando la religion compromete á los más granados en las periódicas empresas contra el islamismo; lucha que sólo cesa en

apariencia, para trasformarse luégo, segun los tiempos, durante la represion de todas las fuerzas nativas que realiza la dinastía austriaca. Y es muy oportuno reconocer en estos estudios la persistencia de los caractéres étnicos que dibujan parcialmente la fisonomía de las agrupaciones peninsulares, toda vez que sin este dato sería harto difícil, si no del todo imposible, comprender científicamente las divergencias que atestiguan las artes bellas en la Península, no sólo bajo la relacion cronológica, sí que tambien en la geográfica.

XIV.

Prohíbenos la índole de los presentes estudios toda digresion en otro órden de ideas que no sea el rigurosamente artístico-arqueológico, y consiguientemente hemos de limitarnos á las muy someras indicaciones que quedan consignadas; pero mucho nos equivocamos, ó el lector perspicaz alcanzará á descubrir la série de principios y afirmaciones, que de las premisas asentadas se desprenden. Por lo que al arte toca, importa mucho fijar la legitimidad y permanencia histórica de los caractéres diferenciales que en la Península se juxtaponen, caractéres que se suman, se asocian, hasta se compenetran, si bien reteniendo siempre algo privativo, individual, autónomo, que un delicado exámen descubre tras la aparente uniformidad de sus manifestaciones. Ni discurrimos sobre lo presente, ni ménos en órden á lo porvenir; circunscritos á lo préterito, estimamos de todo punto necesario aceptar la existencia de los principios expresados, si la historia del arte peninsular ha de ser puntualizada y esclarecida.

Demás de la originalidad exclusivamente personal, engendrada por muy complexos antecedentes y circunstancias, existe esa otra originalidad que designamos con el epíteto de étnica, porque en resúmen, corresponde á elementos antropológicos que se perpetúan, más ó ménos modificados por el contacto histórico, con los sucesivos estados de la colectiva existencia social. Determínase así una variedad permanente é interna, al lado de otra unidad transitoria y exterior, figurada por los ideales temporales, que solicitando el concurso de todos y de cada uno de los asociados, los armoniza en un modo de ser parcial, pero eficacísimo, que prescinde de lo que aparta y diferencia, para considerar sólo lo que aproxima y unifica. Ni es esta ocasion propicia para hacer la crítica de semejantes condiciones; lo que cumplia era llamar sobre ellas la atencion del lector en beneficio de la imparcialidad y del conocimiento nunca excesivo, por lo extenso, con que deben estudiarse los temas á que nos contraemos.

Quedan de esta suerte conciliadas dos maneras de discurrir en esta materia, á primera vista antitéticas: la opinion que sostiene la cultura única peninsular, y la que descubre modos de sér privativos, segun las coincidencias étnicas regionales. Lo que resulta mal parado es el absolutismo de las teorías. No ya en la Península, sino en toda la Europa latina, y hasta en gran escala en la germánica, anglo-sajona y escandinava, el Medioevo produce una cierta similitud de instituciones. Mayor es la uniformidad cuando, triunfante el Renacimiento, gradúase su culto de pasion que enloquece. Todo esto se presenta claro ante la inteligencia del crítico; lo que no impide que tambien vea resaltar en esos aparentes niveles las interrupciones, frecuentísimas y nunca allanadas, de las divergencias regionales, siquiera alcancen ménos al pensamiento que á la forma. Y dentro de este órden de hechos nótanse otras parciales discordancias, que sólo un análisis muy delicado habrá de esclarecer. Negar que la pintura portuguesa desde el siglo XV al comedio del XVI se nutre en la ejemplaridad de los maestros neerlandeses, no es permitido, dado el conocimiento adecuado de las tablas que de aquel período se conocen; y no obstante, la iconística lusitana, segun demostró pluma competente en este mismo repertorio (1), es clásica en casi todo ese mismo espacio de tiempo. No negamos que en algunas de las tablas á que nos referimos se descubren accesorios propios del Renacimiento grecoromano, cuya explicacion puede hallarse en la biografía de los artistas flamencos que viajaron por Italia; pero de todos modos, el fondo de la pintura se conserva por lo general en los límites del romanticismo.

Otra cosa sucede con la iconística, pudiendo descifrarse el misterio, recordando que en Flandes la estatuaria no alcanza nunca alta significacion, y ménos en el lapso de tiempo á que nos contraemos, no pudiendo los escultores

(1) Véase la Monografía del Sr. Amador de los Rios sobre la *Estatuaria Icónica en Portugal*, tomo VII, pág. 33 y siguientes.

neerlandeses hallar discípulos ó imitadores en Portugal, mientras la estatuaria se eleva á soberbio esplendor en Italia desde el comedio de la décimaquinta centuria, gozando de muy diligentes profesores, que en la Península ibérica la acreditan y propagan. Y es de notar una muy significativa coincidencia: cuando llega el instante de que cese la discordancia entre la pintura y la estatuaria, ofreciéndose ambas concertadas en las escuelas peninsulares por el nexo de la récia idea novoclásica, en Portugal no se repetirá el fenómeno, pues el arte pictórico, y áun el estatuario, sin pasar por inevitable decadencia, habian desaparecido, precediendo el último al primero en el prematuro agotamiento.

XV.

¿Cómo se explica el hecho? De buen grado nos empeñaríamos en esta muy necesaria é interesante indagacion, de consentirlo las exigencias á que obedecemos en esta Monografía. Renunciamos á la grata faena, mas no sin citar algunas líneas de escritor autorizado, que, por suerte, parecen aproximarse bastante á nuestro propio juicio.

Sentia el temperamento lusitano con soberano vigor la belleza de las ideas y creaciones románticas, mientras parecia un tanto sordo y remiso á las incitaciones del clasicismo, con su ritmo concertado por las leyes geométricas del buen sentido. Trajo en pos de sí esta manera de ser consecuencias varias, que en la esfera de las letras y de las artes, como de las costumbres, hubieron de exteriorizarse. Concretándose al círculo de las primeras, el Sr. Braga ha escrito lo siguiente, refiriéndose á precedentes estudios y resumiéndolos (1).

«Depois da batalha do Salado vimos que predominara una poesia provençal portugueza a tendencia narrativa; a contar d'este periodo até ao reinado de Dom Duarte luctamos com duas influencias poderosas e contrarias, que prodiziram essa falta de poetas que se nota de 1357 a 1438; a tendencia narrativa era lisongeada pelas ficçōes bretãs que nos vinham dos aventureiros de Du-Gluesclin e das relaçōes com Inglaterra pelo Duque de Lencastre; uma tendencia subjetiva reagia na eschola dos emigrados de Galiza que seguiram o partido de Dom Fernando I, e implantaran em Portugal as formas usadas por Villasandino contra a eschola dantesca de Micer Imperial.

»Discriminadas estas duas correntes poeticas, explica-se naturalmente porque é que nos passa desapercibida a eschola dantesca do periodo da lucta, e de repente nos apparecem á admiração nos versos do Infante Dom Pedro o nome de Juan de Mena, que pertenece ao periodo do explendor, o nome do Marquez de Santillana, de Juan Rodrigues del Padron, de Garci Sanchez de Badajoz e de outros muitos citados, como se acordassemos de subito quando a eschola dantesca estava na sua robustez e quasi a nacionalisar-se para resistir á reforma de Boscan. Ha aquí uma evidente solução de continuidade; a primeira causa d'ella foi o espiritō de cavalheirismo do reinado de Dom Joān I que poz em moda na sua cōrte os romances do cyclo de Arthur e da Tavola Redonda; temos provas inequivocas d'essa predilecção, que já deixamos indicadas no seu competente logar, taes como a *Historia da Demanda do Santo Greal*, que se guarda na Bibliotheca de Vienna, as allusōes de Fernão Lopes e da Chronica do Condestavel, as novellas da Livraria de el-rey Dom Duarte, e finalmente os romances que ultimamente recolhemos da tradição oral.»

Entiende el Sr. Braga que esta influencia anglo-bretona de las creaciones que tenian por centro el mito de Arturo, léjos de perjudicar, favorecia las manifestaciones espontáneas de la imaginacion portuguesa; mas cuando se realizaba semejante incorporacion ó asimilacion, cuando el pueblo lusitano, «a maneira da Ilha da Avalon,» dilataba su génio marítimo engendrando la ficcion de las islas misteriosas de la Antilla y de la Atlántida, y en vez de buscar el Santo Greal, inquiria en el Oriente el paradero del Preste Juan de las Indias, hé aquí que los portugueses, mediante la extincion de los ódios internacionales, traida con los casamientos del infante D. Pedro y del rey D. Duarte, fueron precipitados, segun la frase del escritor mencionado, en la admiracion de la poesía española culterana, que estaba en todo su apogeo, con el favor que le dispensaba la monarquía de D. Juan II.

Más adelante, precisando los testimonios de la acogida simpática dispensada por el Portugal á las ficciones bretonas, dice textualmente: «En outros logares falamos das comparaçōes que Dom Joāo I facia dos seus cavalleiros

(1) *Historia da poesia portugueza. Poetas palacianos*, Porto, 1871, pág. 12 y siguientes.

com os paladines de Tavola Redonda, mostramos como o Condestavel queria imitar la virginidade de *Galaaz* e ao mesmo tempo o respeto con que as novelles inglezas eran guardadas na livraria opulenta de el-rey Dom Duarte. Mas na vida civil, u circulação dos intereses quotidianos assombra-nos o vēr-mos como a sociedade portugueza do tempo de Dom João viven embalada pelas aventuras novellescas, os nomes dos heroes e damas das novellas sao os que se usaram na aristocracia, como ainda en nossos dias os Oscar e Malvinas dos novoeiros de Ossian. A cada passo dos *Nobiliarios* encontramos o nome de *Yseult*.

»Uma filha do primeiro capitão donatario da Ilha da Madeira, Bartolomeu Perestrello chamarase *D. Yseu* Penestrella de Mendoça; outra dama não menos celebrada chamarase *D.ª Izeu* Pacheco de Lima; o nome de *Briolanja*, tem popularicado no *Amadis de Gaula*, era tambien privativo das damas da mais alta aristocracia portugueza. Sa' da Miranda era casado com *D.ª Briolanja* de Acebedo; os nomes das damas dos poemas bretaos *Genebra*, *Viviana*, são egualmente frequentes, como o nome de *Oriana* era usual no fim do seculo XIII, como mostraremos na formação do *Amadis*.

»Nos nomes de homens encontra-se o mesmo pensamento da imitação novellescia e da galanteria. Um dos descobridores da Ilha da Madeira, en 1419, chamava-se *Tristao* Texeira, assim comprehende-se como uma filha do seu companheiro de navegações se chamara *Izeu*. Diz Cordeiro que esse navegador «era chamado communmente o *Tristao*, em honra da sua singular cavalleria e nobreza.» Um filho de *Tristão* Teixeira, afamado poeta do *Cancioneiro*, chamava-se *Lançarote* Texeira de *Gaula*, já segundo a influencia do novo cyclo dos Amadizes. Eramos assim cavalheirescos no seculo XV; dos seculos depois andavamos pelo Flor Sanctorum a busca da nomes propios, para exprimirem o nosso ideal da morte. Além do poeta palaciano *Tristao* Teixeira, figuram com elle no *Cancioneiro: Tristão* da Silva, *Tristão* Fagaça, e *Lançarote* da Mello.

»Na cōrte de Dom Affonso V, conhoce-se a grande symphatia que as novellas cavalheirescas mereciam, pela frequencia dos nomes romanescos que usava a fidalguia portugueza. Na lista dos seus fidalgos, de 1477, encontra-se o nome de *Lisuarte* de Andrade, do Algarve; *Lisuarte* de Liz; ó nome de *Arthur* começa a ser usado com mais frequencia, como vēmos pelas moradias de 1474 em *Arthur* de Brito, e em 1840 en *Arthur* da Cunha. O nome da fermosa rainha do Tavola Redonda, apparece em *D. Genebra* de Brito, ben como o do heroe da cavalleria celeste em *Persival* Machado; os nomes de *Lançarote* de Agrela, *Lançarote* de Seixas e *Lançarote* Froes, explicam o pensamento aventureiro e cavalheiresco das nosas espedições de Africa e das navegações no Oriente. E por isso que a vida histórica de Portugal nao se pode conciliar com a apathia moral e decadencia dos tempos modernos. *Não temos philosophia na nossa historia; o temperamento bilioso-melancholico fez-nos grandes em quanto fomos levados pelas impressões que dominaban a Europa; a edade do senso commum matou-nos, desfez os vapores phantasticos que eram o movel da nossa actividade.* O ultimo rey cavalheiresco, que ainda tinha amores com as mouras encantadas, assignalou a ruina de Portugal.»

De este modo el espíritu romántico dejaba libre el campo de la literatura á la reforma neo-clásica. Refugiábase aquél en la pintura, donde favorecido por las influencias flamencas, luchaba por tiempo, y al cabo ántes que caer vencido bajo las acometidas de Francisco de Holanda y de sus proseguidores, desaparece de la escena, que queda en adelante yerma, como heredad baldía donde penetraron gentes extrañas sin arraigo ni interés en la conservacion de las plantas, que anteriormente se nutrian en sus jugos naturales. La estatuaria y la arquitectura se prestan á la invasion, si bien expian error de tanto bulto con su prematura muerte, que de todos modos parecia inevitable.

XVI.

Con el advenimiento al trono de D. Juan I, hijo bastardo de D. Fernando, último representante legítimo de la dinastía borgoñona, que en Portugal reinaba desde el siglo XII, habia empezado para el pueblo portugués una série no interrumpida de prosperidades, que no cesarian sino con la turbacion que se enseñorea de la monarquía al morir el infortunado D. Sebastian. Comprende este período de espansion y ventura cerca de dos siglos, ó sea desde la ba-

talla de Aljubarrota, donde D. Juan I triunfa de sus competidores castellanos—1385—hasta 1578, en que fallece D. Sebastian.

Prolongóse la contienda dinástica con Castilla hasta 1411; firmada al cabo la paz, D. Juan I se dedicó á engrandecer el cetro, empleando para ello todo género de resortes. En 1415 sus armas victoriosas se apoderaban de Ceuta, y pocos años despues, su hijo D. Enrique iniciaba la série de expediciones navales, que tan alto levantarian el crédito portugués en lo futuro. Todo sonreia á D. Juan, y para colmo de ventura, Felipe el Bueno, soberano de Borgoña, solicitaba la mano de su hija Doña Isabel, entroncándose por tal modo los Borgoñas portugueses con los flamencos.

Venía en aquella embajada, como sabemos, Juan Van Eyck, aconteciendo que á las relaciones puramente familiares y políticas que desde aquel enlace se establecieron entre Lisboa y Brujas, acompañaron las artísticas que tanto favor debian recibir de las comerciales. De tiempo atrás no era raro que acudieran á prestar sus servicios en Portugal latomos y arquitectos procedentes de las tierras occidentales; pero desde el reinado de D. Juan en adelante, se sospecha, no sin razon, que debieron tambien aportar á las playas lusitanas artistas flamencos, peritos en el manejo del pincel y los colores.

Mientras gobernaron los reyes D. Duarte y D. Alfonso V, continuó dilatándose la preponderancia marítima del reino lusitano, aunque la era verdadera de las conquistas gloriosas en Ultramar no habia empezado todavía. Acrecentó grandemente D. Juan II (1481-1495) la autoridad y lustre del trono domeñando á la nobleza, cuyas faltas ó pretensiones expiaron en el cadalso los duques de Braganza y de Vizeo; recuperando buena copia de propiedades de la corona que se hallaban detentadas, fomentando la industria y cultura nacionales al ofrecer amparo á las familias hebreas que la intolerancia ahuyentaba de Castilla, é impulsando, con nuevos brios, los viajes marítimos, que daban en su reinado el importantísimo resultado del descubrimiento del Cabo de Buena-Esperanza, hasta entónces desconocido de los europeos.

Al calor de estos hechos y de otros muchos que se adivinan, encúmbrase Portugal al puesto de primera potencia, y bajo la relacion del poderío marítimo y comercial rivaliza con España. Sube al trono, muerto D. Juan II, D. Manuel I, y el reducido Estado lusitano emula en toda suerte de ventajas el próspero reinado de Fernando é Isabel. Siguió la córte portuguesa el movimiento general propicio á las luces que se notaba en Castilla y Aragon, movimiento que recibia su impulso de la reforma intelectual que desde las márgenes del Tíber y del Arno enfervorizaban los corifeos del clasicismo. No eran menores sus aumentos materiales: Vasco de Gama, siguiendo la vía abierta por sus predecesores, dobla el Cabo de Buena-Esperanza y descubre el paso de las Indias Orientales. Agítase la nacion portuguesa con la noticia, y se despierta el espíritu aventurero y emprendedor. Legiones de entusiastas soldados trasládanse á los climas asiáticos, y conducidos por los vireyes Almeida y Alburquerque fundan el poderío comercial lusitano de la India, dándole por asiento á Goa. Mientras tanto otra expedicion, dirigida por Cabral, descubrió el Brasil, y tanto creció la marina portuguesa, y se sucedian las tentativas comerciales con tanta rapidez y éxito, que en el espacio de algunos lustros Lisboa hubo de convertirse en un imperio mercantil, que disputaba á Sevilla el predominio de los mercados conocidos. Realiza el oro de las Indias en Portugal, lo que el de Méjico y el Perú en el resto de la Península. Las riquezas que las naves portuguesas aportan á las orillas del Tajo, conviértense á menudo en fábricas arquitectónicas, suntuosas, que decoran ricas preseas de las artes bellas y de su derivacion industriales. Acuden á la córte lusitana artistas de todo género; y si entre ellos no se señalan los pintores flamencos, consta, por lo ménos, que sus cuadros llegaban en abundante copia, del mismo modo que circularon, en buen número, por el territorio castellano.

Deja al morir, D. Manuel, escrita la prosperidad de su reinado en la arquitectura «manuelina,» y su hijo don Juan III (1521-1557) mantiene en vigor las creaciones de sus antepasados, si bien en el ocaso de su vida, la preponderancia que empieza á obtener la teocracia, detendrá al pueblo lusitano en el camino de sus progresos, para hundirlo en mortal decadencia con las desgraciadas aventuras de D. Sebastian, la debilidad de su tio D. Enrique y la incorporacion al cabo del reino á la monarquía hispano-austriaca.

Hasta D. Juan III la influencia neoclásica habíase visto contrabalanceada por la energía de los elementos románticos. Una buena parte de su reinado presenció la crísis del romanticismo, que á la postre cederia el terreno á su adversario, mas el triunfo de éste no es efectivo y total sino bastantes años despues del fallecimiento de dicho monarca. Francisco de Holanda, que escribia en 1549, quejábase amargamente del predominio que el arte gótico alcanzaba en su patria, y no es maravilla encontrar, áun en tiempos más recientes, tablas pintadas segun la manera

flamenca, adornando retablos donde campean los testimonios materiales de los crecientes medros del dominio portugués en América ó en la India (1). Cuando ya en España el Renacimiento se enseñoreaba lo mismo de la arquitectura, que de la estatuaria y la pintura con funesto alvedrío, algo se conocia en Portugal que no habia abdicado del todo su antiguo carácter, que resistia la mudanza; y ese algo parcial era la pintura en tabla, que prolongaba durante algunos dias más su vida, con los arreos particulares que le habian otorgado la idiosincrasia nacional y el influjo de los neerlandeses.

XVII.

Aun no se ha escrito la historia de la pintura en Portugal. A nuestros vecinos les sucede lo que á nosotros: preocupados en la obra de constituirse á la moderna, agitados por todas las apasionadas corrientes del siglo, parecen no hallar coyuntura favorable para volver la atencion á lo pasado y recoger sus enseñanzas. Ardua es, por otra parte, la empresa, puesto que sólo en el polvo de los archivos que no fueron destruidos, puede hallar el erudito los materiales necesarios para tan delicada redaccion. Concediendo todo el valor que se quiera á los ensayos y noticias contenidas en las obras de Cyrilo Volkmar Machado, Taborda, Barbosa Machado, Saraiva y Garrett, hay que convenir en que faltos de crítica, estos autores, llevan á errores lamentables.

Algo de esto ocurre tambien con los libros del diligente Conde de Raczinsky, intitulados *Les Arts en Portugal* y *Dictionnaire historique des artistes portuguais*, y eso que estas obras están inspiradas en un criterio muy ilustrado y responden, en parte, á los principios críticos modernos.

Despues de Raczinsky, que imprimió sus libros en 1846, la tentativa más notable en este órden de hechos está representada por el folleto de M. J. C. Robinson, *The Early portuguese school of Painting, with notes on the pictures of Vizeu and Coimbra traditionally ascribed to Gran Vasco*, London, 1866. Sin embargo, este mismo trabajo adolece de defectos, como al traducirlos (2) ha observado con atinado juicio el Sr. Marqués de Souza-Holstein, quien en otro ensayo posterior, dado á luz en la Revista *Artes e Letras*, si no consiguió despejar las nieblas que oscurecen los fastos pictóricos lusitanos, hubo de fijar el estado de la indagacion señalando el verdadero método para proseguirla y mejorarla (3).

Ni andaríamos muy distantes de la exactitud, afirmando que el mencionado escritor es quien en realidad ha puesto la controversia en la vía de los resultados fecundos, señalando las bases fundamentales de la filosofía pictórica en Portugal, con lo que está dado el paso decisivo en tan árduo camino. Mucho, por no decir todo, está por hacer, y sin embargo, ayudado el crítico por las enseñanzas que suministra la rica coleccion de pintura de la Academia y por las indicaciones contenidas en las publicaciones mencionadas, puede forjarse una idea bastante aproximada del movimiento pictórico lusitano en el ciclo á que nos hemos hasta el presente contraido.

Que el Portugal poseia maestros imagineros, iluminadores y miniaturistas desde la Edad-media, no es afirmacion aventurada, cuando existen testimonios que lo comprueban.

En el *Libro preto* de la catedral de Coimbra se lee un documento de 1168, dado á conocer por el doctísimo Herculano, que textualmente dice así, en la parte que á nuestros fines interesa:

«In aliâ tabulâ ante altare de auratâ quam fecit magister Ptolomeus, per annum, 150 morabitinos; in aliâ tabulâ, de super altare, de auratâ, historiâ *Annuntiationis Sanctæ Mariæ* de pictâ, 10 morabitinos» (4).

Un autor portugués moderno, ya nombrado, Volkmar Machado, en su *Colleção de memorias relativas as vidas dos pintores*, publicadas por Villela da Silva en 1823, sostiene que la restauracion del arte en Portugal data del

(1) Existe una tabla, de que se ha ocupado Mr. Robinson, donde el artista figuró un jefe, príncipe ó guerrero americano, entre los reyes magos que acuden á Belen.

(2) Robinson, *Memoria sobre a antiga escola portugueza de pintura*, mandada traducir e publicar pela Sociedade promotora das Bellas Artes em Portugal. Lisboa, 1868, 1 vol.

(3) *Grão Vasco e a Historia da Arte em Portugal.*
Artes e Letras, números 1 y 2, tomo I.° Lisboa, 1872. Rolland & Semiond, editores.

(4) Raczinsky, fól. 421.

comienzo de la monarquía, pues las crónicas hablan de muchos iluminadores y retratos del tiempo de Alfonso I, y de un cuadro que representaba la Conquista de Lisboa (1). El mismo Machado, en apoyo de la antigüedad de la pintura en su patria, recuerda que D. Dionís—1279-1325—mandó pintar una *Adoracion de los Magos* para el convento de Santo Domingo de Lisboa, y que D. Alfonso IV—1325-1357—hizo labrar su retrato y el de sus antepasados. Prueba subsidiariamente lo propio la bandera enarbolada en Ceuta por Juan I, donde se habia pintado la efigie de San Vicente, así como la existencia de los pintores Juan Annes, en 1454, Gonzalo Gomez, Braz d'Avelar y Andrés Gonzalves, en épocas no muy apartadas de esa fecha, y de García de Rezende, cortesano del tiempo de Juan II (2).

Dando á estos testimonios el debido valor, y considerando que la pintura lusitana se afirmó con lozanía, por lo ménos desde la venida de Van Eyck hasta el comedio de la décimasexta centuria, no ha de estrañarse que, mientras unas tablas descubren la influencia de la primera falange de maestros neerlandeses, otras respondan á la evolucion que en el arte flamenco introducian los que por resultado de sus viajes por Italia, dieron en embellecer sus creaciones con detalles y partes que sugeria el clasicismo.

Sostienen unos que los pintores lusitanos no llegaron á constituir lo que propiamente forma una escuela; pero Robinson, pensando de otro modo, cree que en las tablas de Vizeo, por lo ménos, se puede descubrir una série de maestros relacionados entre sí, mediante ciertas señales técnicas apreciables en sus obras.

Hé aquí los pintores de esta escuela, segun Robinson:

I. *Anónimo*, que trabajó las catorce tablas de la casa del Capítulo. Sobre 1500 á 1520.

II. *Vasco Fernandez.* La identificacion de este nombre no parece definitivamente establecida. Robinson, apoyándose en una tabla que en el mismo Vizeo disfrutaba, cuando visitó esta ciudad cierto aficionado, de nombre Pereira, tabla que se halla firmada, sospecha que Vasco Fernandez es el pintor vulgarmente conocido con el título de «Gran Vasco.» Robinson data el cuadro de 1520.

III. *Anónimo*, autor de la «Ultima Cena,» que Robinson vió en el palacio episcopal de Fontello, presumiéndose que fué discípulo de Vasco Fernandez.

IV. *Velasco*, autor conocido del «Calvario,» que se conservaba en la sacristía de la catedral de Vizeo, y tambien de la «Pentecostés» de Coimbra. Sobre 1530 á 1540.

V. *Francisco Fernandez*, que vivia en 1552, segun los registros de la catedral de Vizeo, consultados por Robinson.

VI. *Vasco Fernandez*, su hijo. Se presume que siguió la profesion de su padre, aunque no consta. Raczynsky, al decir de Robinson, supuso que este Vasco Fernandez era el autor de las tablas firmadas por Velasco.

VII. *Anónimo,* autor de «Jesús en casa de Marta,» existente en el palacio de Fontello. Créese discípulo del mismo Velasco.

VIII. *Ovia*, autor de «Cristo ante la muchedumbre,» de la iglesia de Santa Cruz de Coimbra.

IX. *Anónimo*, autor del «San Juan,» en la Real Academia lisbonense.

Parécele á Robinson que todas las obras anónimas ó de autores conocidos, ántes citados, responden á un mismo tipo, testifican una unidad de estilo y de pensamiento bastantemente marcada para autorizar el que se las considere como producto de una escuela, cuyo asiento principal es Vizeo, donde prospera durante medio siglo por lo ménos. Vistas de cerca y en sus distintas partes, dichas tablas se asemejan grandemente á las flamencas del citado primer florecimiento. Resalta en ellas, segun Robinson, el mismo colorido brillante y trasparente, la misma ejecucion enérgica, el propio conocimiento de la naturaleza de los objetos figurados, viéndoselas á la vez exentas del amaneramiento y de la franqueza excesiva de ejecucion, que se habian apoderado del arte flamenco cuando aquéllas se ejecutaban.

Dado que habia de mediar siempre algun tiempo entre las evoluciones del arte neerlandés y la noticia de ellas en la Península, traidas por sus productos, el hecho se explica sin el menor esfuerzo. Para Robinson nada tan hermoso

(1) En tan remotas edades debian tambien importarse pinturas que aleccionaran á los artistas indígenas. A aquella clase pertenece el bello retablo de la Vírgen que se conserva en la sacristía de la catedral de Braga, pintura que en 1293 ofrendó el Prior D. Paio Domingues, diciendo «*coram imagine beate Virgines quam ego duxi de urbe Romana.*» El Sr. Soromenho, de quien tomamos esta noticia, cree que dicha tabla es la más antigua de cuantas en Portugal se conservan.

V. ARTES E LETRAS, 3.ª série, 1874, pág. 94

(2) Raczinsky, pág. 447.

como el colorido de las tablas de Vizeo, nada tan simpático como la frescura de las tintas y la suavidad que en ellas resaltan. Predomina en sus fondos la luz sobre la sombra, siendo esa entonacion vívida y poderosa la que hubo de hacerle recordar con energía las obras de Quentin Matssys, y hasta las de Pedro Campaña, si bien sólo bajo dicho concepto las tablas de Vizeo se parecen á las del primero, puesto que el amaneramiento fantástico de éste, la vulgaridad de sus tipos y la florida ideal ornamentacion, no se reproducen en aquéllas.

En nuestro sentir, la conjetura de Robinson presenta muchos visos de exactitud. Quentin Matsys debió ejercer tanto influjo sobre los artistas peninsulares, como Van Eyck y Van der Weyden; y en otra ocasion hemos citado un cuadro que existe en la iglesia de San Miguel de Segovia, donde el pintor se ha inspirado, trazando la cabeza de José de Arimatea, en las obras de los dos maestros mencionados, quizá en las del último mejor que en las del primero.

No puede tampoco estimarse como inverosímil las analogías de las tablas de Vizeo con las de Campaña, cuando sobre que entre Portugal y Andalucía, donde éste residió, existian entónces muy estrechas relaciones, bien pudo Campaña habitar durante algun período en aquel reino, quizá cuando, abandonando las orillas del Bétis, regresó á Bruselas, su patria, para terminar en ella su existencia.

Resalta en las tablas de Vizeo el mismo anhelo que atestiguan las flamencas primitivas; el amor de la verdad objetiva, el empeño de imitar los detalles con toda la imaginable perfeccion, pudiendo decirse que no hay tela, joya, pieza de la armadura, ú otro objeto cualquiera, que no parezca reproducido directamente del original, estremándose en algunos casos la imitacion con singularísima maestría.

Distínguense algunos trozos de color por su singular armonía y originalidad de concepcion; un bello vigoroso amarillo, dice Robinson, frecuentemente en masa considerable, y tambien á menudo en contraste con variados tonos de una tinta purpúrea más ó ménos oscura ó brillante, adviértese con particularidad en las tablas capitulares, mientras en las de la sacristía el carmesí de las ropas, vívido, claro, tirando al color del rubí brillante, obtiene representacion eminente. Apreciadas en conjunto ambas séries, no vacila Robinson en calificar las últimas como de entonacion más luminosa que la primera, advirtiéndose la misma diferencia progresiva en los ropajes, sencillos y naturales en el primer grupo, y en el segundo asemejándose por la amplitud del dibujo y su ostentacion al estilo italiano. Idéntica franqueza y energía se nota en el modelado de las superficies, especialmente en cierta peculiar suavidad y delicada fusion de las luces y sombras y colorido local, comparable casi al corregiesco, fusion que no degenera en vaguedad, puesto que los límites de cada tono se hallan definidos con toda precision y exactitud.

Tocante al dibujo, las proporciones de las figuras son un tanto reducidas, si bien el tipo es noble y varonil, apartándose de la vulgaridad flamenca. En los cuadros de la sacristía la figura humana aparece á menudo sentida de una manera muy delicada; las manos y los piés se ofrecen frecuentemente con escorzos por extremo difíciles, y magistralmente desempeñados. «Pero donde la mayor belleza, escribe Robinson, resalta, es en el Cristo yacente de »Vasco Fernandez, pintura de dibujo muy sentido y de modelado sencillo y digno, tan distante del arcaismo como »de la exageracion.»

«Lo que más me sorprendió, añade, fué un grupo de pequeñas figuras en el fondo del San Sebastian, repre»sentando cierto número de ciudadanos que discuten los sucesos del martirio de aquél: la verdad de los movimientos »y la expresion me parecieron admirables, hallándose, en general, vestidos y compuestos con toda la grandiosidad »y amplitud de dibujo que admiramos en Andrea del Sarto, cuyas figuras de los fondos me hicieron recordar »aquéllos.»

XVIII.

No son únicamente las tablas de la llamada Escuela de Vizeo las que en el vecino reino merecen especial atencion de parte del crítico y del historiador de materias artísticas. En la numerosa coleccion reunida en la Academia Real lisbonense, figuran otras bajo distintos conceptos dignas de no menor estudio y diligencia. Tambien la crítica erudita ha sacado á luz los nombres de otros artistas de aquella primera edad histórica; siendo de advertir que uno de ellos,

autor de una série de tablas consagradas á la historia de la Vírgen, se firma Abraham Prim, nombre desusado en Lusitania, pero harto comun en los Países Bajos (1). Al lado de este hecho que acredita la doctrina favorable al reconocimiento de la influencia flamenca en Portugal, se descubren analogías no ménos significativas y elocuentes.

Sin cerrar los ojos á la evidencia no es posible desconocer que el pincel que las trazó hubo de tomar por guia á los flamencos, siguiéndolos, de una parte en la manera de sentir la figura humana y el color, de la otra en la eleccion de los asuntos, mayormente inspirados por la liturgia. Pero esta representacion del estilo de los maestros neerlandeses no obligaba al artista á imitarlos de una manera absoluta en sus procedimientos, abdicando toda originalidad. Sobre que la expresion de los personajes de las tablas lusitanas es simpre más digna y austera, respondiendo así al carácter nacional, los portugueses modifican los cánones estéticos flamencos, suavizando la sequedad del dibujo, que á veces resulta harto duro en estos últimos. Distinguense además aquéllos por una mayor riqueza en la ornamentacion, por el anhelo de dar colorido local (2) á las pinturas, áun sin romper con las particulares reglas del arte, que tanto se acomoda á las particulares condiciones morales del pueblo lusitano.

Y es de notar que los artistas indígenas no se atienen á un solo modelo, lo que arguye la variedad de las enseñanzas que recibian. Descúbrense en las tablas portuguesas, por lo que mira á los detalles arquitectónicos, los mismos tres sistemas que resaltan en las flamencas. En unas se reproducen los miembros ojivales como los emplearon Huberto y Juan, Van Eyck y Hugo, Vander Goes, por ejemplo; en otras las trazas románicas, á que tan aficionados se muestran los citados hermanos Memlimg y algun otro; y tambien hallamos imitadas las archivoltas, capiteles, jambas y frisos, enriquecidos de arabescos neoclásicos, tan comunes en las producciones de Gossaert, Van Orley y de los demás maestros que se inclinan á recibir con amor las enseñanzas del Renacimiento; todo esto sin perjuicio de que la ornamentacion arquitectónica respire cierto ambiente indígena que les trasmite cierta originalidad.

Pero lo más curioso de todo es el encontrar en algunas de las susodichas tablas la huella marcadísima del elemento mudejar, juxtaponiéndose á los elementos puramente románticos y á los neoclásicos ménos acentuados. Tan peregrino consorcio atribuye á las tablas mencionadas una importancia arqueológico-histórica que ninguna persona ilustrada habrá de desconocer.

La persistencia del mudejarismo en la sociedad hispano-portuguesa cuando por todos lados triunfan los clásicos, es un hecho de alta enseñanza que explica no escasas particularidades de la historia patria, lo mismo en cuanto á las costumbres, que en lo privativo de las artes y de sus derivaciones suntuarias. No es sólo el cuadro lisbonense, marcado con el número 247, el único donde los rasgos del arte mudejar se ofrecen á los ojos del crítico advertido. En mayor ó menor proporcion, señálanse detalles que á ese modo de la cultura peninsular se refieren, en varias tablas de la Pinacoteca madrileña, brindándonos á un estudio analítico y sintético aún no realizado. En la Real Academia Española de la Historia existe un magnífico tríptico, procedente del Monasterio de Piedra, donde el mudejarismo granjea ámplia representacion (3).

Otra tabla litúrgica del monasterio segoviano del Parral, atribuida al siglo xv, presenta, segun nos dice persona competente, la misma circunstancia, todo lo que, reunido, demuestra que en cierto período los artistas peninsulares utilizaban la escritura arábiga como motivo de embellecimiento, sin cuidarse de concordar el significado de los signos alfabéticos, ni áun de trazarlos correctamente.

Representa la tabla portuguesa el sacrificio de la Misa, oficiada por un Pontífice, notándose que el pavimento del santuario se halla cubierto por muy rica alfombra ó tapete, cuya orla, en la parte que se goza, ofrece caractéres ará-

(1) Véase Raczinsky.

(2) Sobre el carácter local de estas pinturas las palabras del Marqués de Souza-Holstein son definitivas: «A comparaçao das producçoes que se reputam da escola portugueza com as da escola flamenga e com as da escola allemã, unicas com as quaes seria possivel á primeira vista confundil-as mostram certas differenças bastante caracterisadas. Citaremos entre outros os tipos das physsonomias os quaes em certos quadros, por exemplo, nos que n' esta relaçao levam os numeros 236, 237, 238 e 239, são evidentemente portuguezes. A architectura que forma os segundos planos não é flamenga nem allema; poderá tal vez decir-se que nao é francamente *manuelina* como a do convento de Belem; mas não póde negar-se que no estylo de ornamentação se aproxima do typo empregado n' esta architectura. A influencia portugueza é porém bem visivel em todos os objectos como ouri vesaria, armas, &.; n' algums quadros veēnse calices e outros vasos sagrados em tudo similhantes aos que existem na collecçao da Academia Real do Bellas Artes, et acerca de cuja procedencia portugueza nao haveria duvida alguna ainda que não tivessem ido à exposição de Paris de 1867, onde comparados com identicos objectos de otras naçoes, foram julgados nacionaes. Em certos quadros veēnse moedas portuguezas quasi todas da epocha de D. Manuel é de D. João III. Finalmente o modo de tratar as vestimentas bordadas as minuciosidades das armaduras, &., differe dos estylos, flamengo ou allemã.»

Catálogo provisorio, &., pág. 19.

(3) Véase la Monografía escrita por el Excmo. Sr. D. José Amador de los Rios á propósito de este monumento.

bigos más ó ménos alterados, que forman un caprichoso y característico dibujo. No deja de ofrecer novedad el hecho de que la liturgia acepte los recuerdos y motivos ornamentales en los objetos que al culto católico se destinan, ni podemos imaginar que se trata de una coincidencia fortuita, si se tiene presente que el *tiraz*, rica estofa de industria sarracena, donde con caprichosas formas de dibujo se entrelazaban leyendas koránicas, fué en un tiempo empleado en la fabricacion de ciertas partes del traje eclesiástico, encontrándose restos de estos tejidos en la indumentaria de la Iglesia peninsular durante la Edad-media y principios del Renacimiento (1).

Llévanos la analogía que en este punto sorprendemos entre la tabla lisbonense y la marcada con el número 2178 en nuestro Museo Nacional de Pintura, á reconocer de nuevo el comercio de ideas que entre Portugal y Castilla existe, por lo que al tecnicismo pictórico se refiere, durante los siglos XV y XVI; tecnicismo que no sólo participa de los elementos románticos, sí que tambien de los italianos, aunque en algun modo refrenados y dirigidos. Pertenece la tabla madrileña á una série de seis, propias de la escuela antigua castellana, revelándose en ellas, juntamente con el fondo germánico, el marcado acento florentino (2), á la vez que ciertas reminiscencias mudejares.

No contradicen estos hechos la doctrina general asentada por Robinson y Souza-Holstein, que hemos admitido, bajo determinadas relaciones, tocante al carácter de la pintura primitiva lusitana. Dando por efectiva, como pide la exactitud histórica, la propension que desde el siglo XIV se determina claramente en la Península respecto á acoger con simpatía los primeros testimonios del movimiento neoclásico, que á la sazon se gradúa en las comarcas italianas, no es ménos evidente que el germanismo sigue preponderante en las comarcas occidentales y del centro, siquiera no le sea dado sustraerse en totalidad á las nuevas corrientes intelectuales que inundan el campo de la vida. Manifiesta es la lucha, y por consiguiente la crísis, en las obras de los dos siglos ántes citados; pero al lado de creaciones donde el génio oscila, sin propender hácia ninguna de ambas tendencias, muéstransenos otros que, como protestas enérgicas, levantan el tipo romántico, afirmándolo, en oposicion de todo acomodamiento con el clasicismo.

Si se traen á la mente las frases de Francisco de Holanda, escritas como sabemos en 1548 y 1549, con la mira de ridiculizar el «goticismo» de los pintores portugueses, sus contemporáneos, no ha de parecer violenta—cuando otros testimonios abonan el juicio—que retardemos en la monarquía lusitana la caida definitiva de la escuela romántica en pintura, hasta colocarla en el segundo tercio del siglo XVI, testigo del triunfo que en España ha alcanzado la reforma greco-romana. Afirmando Holanda que la pintura no existe en Portugal, que no se la cultiva con éxito, quiere dar á entender que no se conoce la buena manera pictórica, que para él es la italiana, así llamada por excelencia, lábrense sus lienzos en Italia ó en cualquier otro territorio.

Ni ha de causar admiracion que Holanda se exprese en tales términos, áun cuando en catedrales, iglesias y cenobios abundaban las pinturas germano-lusitanas, considerando que tampoco atribuye importancia á las bellas fábricas arquitectónicas producidas por el génio occidental en sus contactos con los elementos étnicos peninsulares, pues para el entusiasta amigo y discípulo del Renacimiento no hay ni dignidad, ni belleza, ni órden, esplendor y arte verdadero, fuera del antiguo por los italianos refrescado y renovado.

No piensan del mismo modo todos sus contemporáneos. García de Resende, por ejemplo, que alcanzó los reinados de D. Juan II y de D. Manuel, ensalzaba al igual de los más encumbrados á los pintores portugueses de su tiempo. Otro autor del siglo XVI y XVII, Frey Luiz de Souza, en su *Historia de la Orden de Santo Domingo*, cuya primera parte se data de 1623, habla de un artista portuense, al parecer de la época de D. Juan I, único en su arte y gloria del Portugal, que residia en Castilla, de donde enviaba muy selectas pinturas á su patria. Tambien en el Museo del Prado se encuentra una tabla, firmada por cierto Carvalho, á quien no sin fundamento se supone portugués. Representa la pintura á Santa Catalina, con traje de principios del siglo XVI, y la circunstancia de proceder del convento de los Angeles, fundado en Madrid por Doña Leonor de Mascarenhas, dama de honor de la infanta Doña Catalina, hija de los Reyes Católicos, y el decirse, además, que el simulacro perteneció á aquella señora, parecen acreditar esta conjetura.

En resúmen, de todo lo expuesto se desprende una conviccion inquebrantable: la existencia justificada y ya indiscutible de una Escuela pictórico-lusitana que floreció entre las postrimerías del siglo XV, y un muy largo espacio

(1) Véanse *Herculano*, Do Estado das classes servas na Peninsula—§. IV—y á Braga que lo cita. Epopêas da Raça mozarabe. Porto, 1871, pág. 23.
(2) Véase *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*, por D. Pedro de Madrazo. Madrid, 1873.—Apéndice, pág. 406.

del XVI; que esta Escuela disfrutó de maestros inteligentes, cuyos productos admiramos, diciéndonos con lo rico y copioso de ellos, hasta qué altura debieron elevar el bello arte en el vecino reino.

Cuando una crítica imparcial é ilustrada acabe de arruinar las doctrinas absurdas que sobre el «goticismo» propalaron los culteranos del siglo anterior; cuando del polvo de los códices surjan los nombres de los artistas que trabajaron en Portugal en pasadas edades, el pueblo lusitano tendrá que añadir un nuevo floron á la gloriosa corona, que como navegante intrépido le forjó su buena estrella, floron que esmaltarán sus glorias pictóricas, asociadas á las arquitectónicas y esculturales.

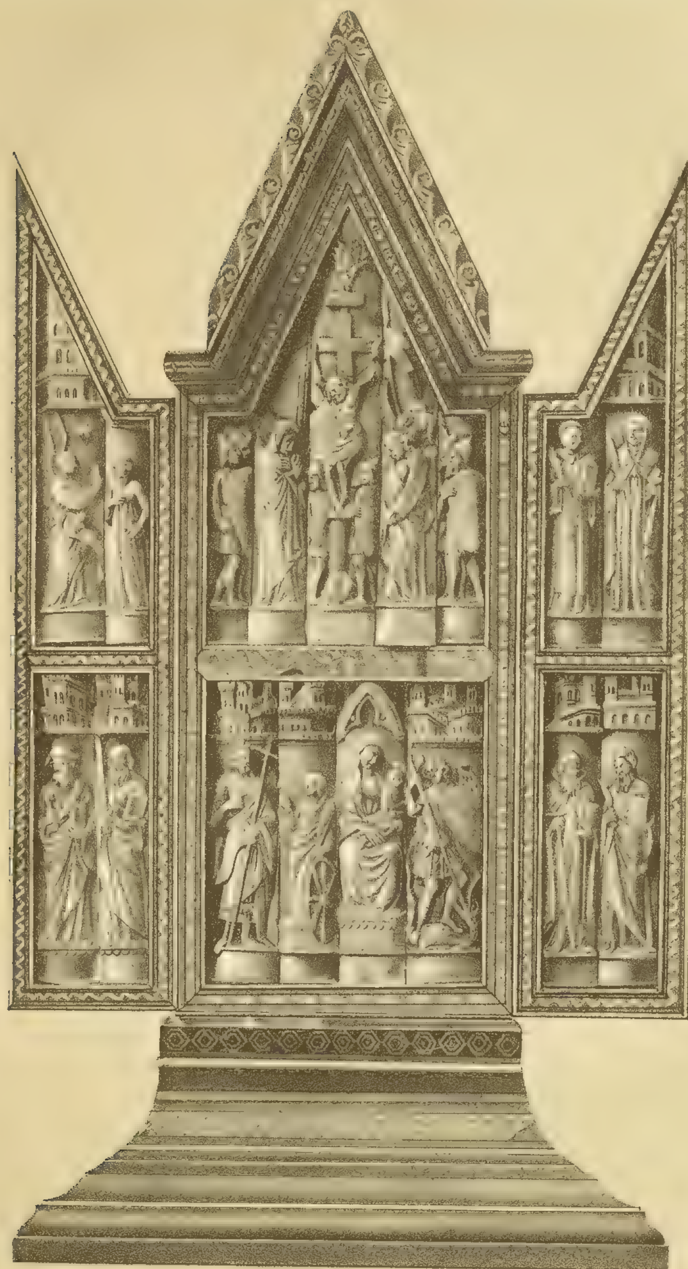
XIX.

Las tablas del castillo de Palmella, que motivan esta Monografía, han figurado en el catálogo de la «Galería Nacional,» simplemente, como de Escuela portuguesa; pero gracias á la diligencia del Marqués de Souza-Holstein, podemos, con bastante fundamento, atribuirlas al pincel de un artista lusitano llamado «Márcos.»

Estudiando el mencionado crítico las tablas en cuestion, descubrió dicha palabra escrita en la hoja de la espada con que Perez Correa acuchilla á la morisma—cuadro núm. 255.—Tambien leyó el propio nombre en el cinturon que ostenta en el acto de ser investido con la Orden de Santiago; pensando por tanto que se trata, sin género alguno de duda, de la firma del autor de la coleccion. Ni entiende nuestro distinguido amigo que este Márcos pueda ser ninguno de los citados por Raczinsky en su *Dictionnaire*, ni tampoco Márcos da Crus, de quien habla el cardenal Saraiva en su lista de algunos artistas portugueses;—siguiendo á Cenáculo, que fué quien primero citó el nombre de este profesor, sin fijar la época en que viviera. Nada dicen Cyrillo Volkmar Machado ni Taborda, á este propósito, si bien el primero afirma que Márcos da Crus figuró en la Hermandad de San Lúcas, de Lisboa, en 1649 (1).

Con razon, pues, nos manifiesta el Sr. Marqués de Souza-Holstein, que el averiguar quién sea nuestro Márcos, así como el principio y fin de su vida y las obras que ejecutó, son puntos hasta ahora desconocidos, que sólo podrán aclararse haciéndose las oportunas investigaciones en los archivos portugueses. Sólo sabemos que las tablas fueron pintadas por una misma mano, que corresponden al primer tercio del siglo XVI, y que el autor debió ofrecer en su firma la palabra que queda mencionada. Respecto á sus méritos puramente técnicos, señálase el pincel de Márcos, tanto por la elegancia y belleza del dibujo, como por la vivacidad del colorido, la riqueza de los ornatos y la entonacion suave y armónica del conjunto. Márcos es un vivo y espléndido testimonio de la pintura indígena, que recibe las corrientes flamencas, sin desconocer por completo los estilos italianos de la Toscana y del Véneto.

(1) Carta inédita del Marqués de Souza-Holstein al autor, su fecha 13 Junio, 1876.



Fuster lit.

Lit de J. M. Mateu. Calle de Recoletos 4

TRÍPTICO CON ESCULTURAS DE HUESO,
existente en el Museo Arqueológico Nacional.

TRÍPTICO

CON

ESCULTURAS DE HUESO,

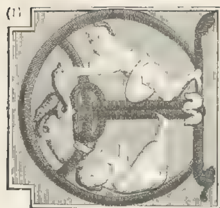
EXISTENTE

EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL,

POR

DON MANUEL DE ASSAS.

I.

(1) 

OMO primera materia para esculturas pequeñas se usó en la antigüedad, y áun más tal vez en la Edad-media, el hueso; acaso porque, escaseando en Europa el marfil, el alto precio de éste obligase á emplear, como más económico, aquel otro material, utilizando con preferencia el fémur y demás huesos largos de la vaca y de otros animales de análogo tamaño. La abundancia de esculturas de este género, la analogía de su estilo general, la semejanza de su ejecucion y lo repetido de los asuntos, parécenos indicar que tales productos del arte aplicado á la industria eran objetos destinados al comercio, para expenderlos como materia primaria destinada á contribuir, como decoracion ú ornato, en la elaboracion de mueblecitos, generalmente dedicados al culto divino, y que casi siempre eran ya arquetas como la del tesoro antiguo de la iglesia de San Trophimo de la francesa ciudad de Arlés, que se remonta, segun se supone, al siglo XIII, y tiene además de las esculturas, adornos de taracea como á la sazon se acostumbraba; ya tambien retablitos ó altares portátiles constituyendo dípticos, trípticos, tetrápticos ó polípticos, como el regalado por Juan, duque de Berry y hermano de Cárlos V de Francia, á la iglesia de la antigua abadía de Poissy, y hoy custodiado en París en el Museo Nacional del Louvre. Italia exportó grandes cantidades de semejantes muebles; muchos de los cuales se encuentran en otras naciones europeas, manifestando su número la abundancia de su elaboracion y lo activo de su comercio.

De este género de escultura pequeña, en hueso, consérvanse en el museo Arqueológico Nacional de Madrid varios objetos, entre los que no creemos fuera de propósito enumerar los siguientes:

Tesera romana de buena ejecucion, á manera de moneda ó medalla, cuyo diámetro es de 3 centímetros, representando de relieve cabeza de gladiador en el anverso, y en el reverso esta inscripcion:

XIIII
APH · C
IΔ

(1) Copiada de un códice del siglo XIV.

Es un equivalente de los actuales billetes de espectáculos, ó más bien de las medallas perpétuas de localidades usadas en París, y que, como éstas, eran signo que demostraba la propiedad del sitio en ellas designado.

—Arquita de madera revestida con planchuelas de hueso, en que se ven esculpidos, en bajo-relieve, varios asuntos venatorios. En la parte superior ocupa el centro una planta en maceton, en medio de dos figuras humanas vestidas; encerrado todo en marco, adornado á modo de cenefa. Los ornamentos conservan algo de colorido y dorado. Es obra del siglo XIV: tiene bisagra y cerraduras de hierro, y son sus dimensiones 16 centímetros de longitud, 11 de ancho y 7 de alto.

—Otra arquita de las destinadas á la conservacion de reliquias, revestida de catorce bajo-relieves, representando cada uno dos afrontadas figuras de personas con largo ropaje; ocupan tres ángulos otros tantos ángeles armados y embrazando escudos. Escúlpense en la cubierta, sobre hojas, blasones con ángeles desnudos por tenantes, y exórnanse los entrepaños con frisos y cornisas taraceados de hueso y maderas de diferentes colores. Es tambien del siglo XIV, y mide 18 centímetros de longitud, 12 de ancho y 16 de alto.

—Grupo con figuras de relieve, que debe haber formado parte del adorno de una caja del siglo XVI, y cuya altura es de 7 centímetros.

—Otro con circunstancias análogas al precedente.

—Fragmento de bajo-relieve, del mismo siglo, que representa carreras de carros en el Circo Olímpico romano.

II.

En la anterior enumeracion hemos dejado deliberadamente de mencionar uno de los más importantes objetos que, del género de que vamos tratando, posee el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, proponiéndonos hablar de él separadamente y con más extension que lo hemos hecho de los arriba mencionados. Es el ahora aludido un tríptico del siglo XIV, con esculturas de hueso encuadradas en taracéa, y alto de 62 centímetros.

Tanto el compartimiento central, como los laterales ó portezuelas, dividen su altura interiormente en dos zonas. Ocupa la superior del central el Calvario, acompañando á Cristo crucificado las tres Marías y varios soldados; al par que la inferior contiene en medio á la Vírgen Madre con el Niño Jesús en los brazos, situada entre el Arcángel San Miguel, colocado á su izquierda, y Santa Catalina y San Juan Bautista á la derecha.

La primera hoja representa, en la zona alta, la Anunciacion de la Inmaculada y llena de gracia; en la baja, los dos apostoles San Pedro y San Pablo.

Los relieves de la segunda portezuela ofrecen las sagradas imágenes de San Vicente y Santa Marina, en la parte de arriba, y en la de abajo, las de San Antonio Abad y San Bartolomé.

Todas las expresadas figuras, excepto las del Calvario, vénse cobijadas por almenados doseletes.

El compartimiento principal ó del centro remata en forma de gablete, con su correspondiente frondario de hojas subientes; y las portezuelas, teniendo cada una la mitad de anchura que aquél, terminan como en semigabletes.

Tiene el tríptico su pié, como altar portátil, para colocarle sobre mesa ó reclinatorio: es de la misma época que lo restante del tríptico, y como éste se adorna con filetes de hueso y taracéa.

La parte exterior ó reverso conserva en las portezuelas dos ángeles orantes, pintados de claro-oscuro sobre fondo encarnado, manifestando que todo lo restante de afuera estuvo embellecido de pinturas.

Dícese que el altar portátil perteneció al rey Don Jáime I de Aragon.

Procede de Zaragozá, en donde fué propiedad de un título aragonés.

III.

Además de los retablos fijos colocados en iglesias, en capillas de palacios y castillos, y en oratorios particulares de otros edificios civiles, usábanse durante la Edad-media, y áun mucho tiempo despues, ciertos retablitos denominados *altares portátiles*, por medio de bisagras que se plegaban para facilitar su trasporte, estando para ello compuestos de dos, tres, cuatro, cinco ó más hojas, y que, segun el número de éstas, se designan respectivamente con los compuestos nombres griegos susodichos de díptico, tríptico, tetráptico, pentáptico y políptico.

Las hojas se presentan unas veces en forma de tabletas, y otras en la de sagrada imágen, que se abre como los mencionados altares por medio de portezuelas sujetas con goznes ó bisagras: estas figuras fueron, primeramente, simples hojas de marfil, reunidas por medio de charnelas; modificáronse y complicáronse despues tomando la forma completa de estátua, haciéndose de muy diversas materias y dimensiones, y presentando en el interior de su cuerpo, cuando se abrian sus ventanas ó portezuelas, ya reliquias de santos, ya tambien escenas esculpidas de religiosos asuntos.

Tales imágenes estuvieron muy en boga mientras que trascurrian los siglos XII y XIII.

Ya en otra ocasion hemos citado una de las más bellas entre semejantes estátuas, perteneciente, segun se cree, á la célebre coleccion del príncipe ruso Soltykoff, ejecutada á mediados del siglo XIII, y compuesta de central tableta, flanqueada por otras dos que constituyen portezuelas, todo de marfil, y cuyos asuntos del interior del cuerpo de la imágen, se distribuyen en tres zonas decoradas con delicadísimas columnillas, además de muy rica y elegante arquería.

Tambien dejamos mencionada la extremadamente preciosa, á causa de la belleza de su trabajo, que posee el Museo del Louvre en París, y es linda estatuita de marfil, de 45 centímetros de altura, representando á la Madre de Dios con el Niño Jesús sentado en sus rodillas, bendiciendo y llevando en la mano izquierda el globo terrestre: la diestra de Nuestra Señora posa sobre el muslo derecho de Cristo, mientras la izquierda sostiene al santísimo Hijo por la parte superior del torso. Abierta la estátua ó, más bien, el grupo, el zócalo, que es fijo, forma resalte, que representa bastante bien, pequeña mesa de altar ante gran retablo de portezuelas, en el cual aparecen bajo-relieves, cuya série comienza al lado izquierdo del espectador. La sagrada imágen debia colgarse más bien que posarse, puesto que así lo dá á entender un gancho clavado en la espalda de la figura de la Vírgen.

Habia además otros complicados monumentos, de los cuales merece particular memoria al retablo que se cree de principios del siglo XI, y pertenecia á la célebre coleccion Debruge-Duménil, cuyo catálogo le describe de la manera siguiente:

«Núm. 1476.—Altar doméstico con portezuelas de madera pintada, con adornos de marfil. Cerradas las hojas, presenta el aspecto de campanario cuadrado, alzándose sobre zócalo de talus y rematando en techado piramidal obtuso de cuatro derrames.—Las fachadas principal y laterales del edificio decóranse con arcos ornamentales que contienen imágenes de santos y ángeles, y los símbolos de los cuatro evangelistas esculpidos en bajo-relieve; ocupa la fachada posterior gran losange, en cuyo centro está Cristo sentado sobre el arco íris, y llenan figuras de ángeles los tímpanos del rombo.—Las portezuelas, desplegándose, dejan descubiertos los dos costados y la parte anterior del monumento; quedando los grandes arcos unidos al techado que está fijo en el fondo. Este conjunto forma una especie de doselete sobre la estátua de la Vírgeu con el Niño Jesús colocado en el centro.—Al grupo de la Vírgen y del Cristo acompañan esculturas de bajo-relieve aplicadas al interior de las portezuelas. Obra de los primeros años del siglo XI.—Altura, 40 centímetros; largo, 15.—Ésta pieza hacía parte de la coleccion del señor conde de Renesse Briedbach. El catálogo indica que procedia de la Cartuja de Coblentza.»

Las esculturas y pinturas que adornaban los altares portátiles solian colocarse preferentemente en las caras interiores, por lo cual el exterior rara vez era importante.

Estos devotos muebles domésticos se colgaban de los muros ó se asentaban sobre reclinatorios para orar con fre-

cuencia ante ellos; cerrándose generalmente las portezuelas cada vez que terminaba la plegaria, para no volver á abrirse hasta que otras oraciones lo exigiesen.

Llamábanse *portátiles* porque, despues de cerradas las portezuelas, podíanse trasportar fácilmente con todos los demás objetos que las personas acomodadas colocaban en sus equipajes siempre que viajaban. En cuanto se llegaba á algun palacio ó castillo, casi siempre poco habitables durante la ausencia de sus dueños, extendíanse tapices para cubrir las paredes ó para hacer oficio de tabiques, dividiendo extensos salones en pequeñas piezas; añadíanse á los escasos y sencillísimos muebles habituales, otros varios que constituian parte del lujo de la recámara ó bagaje: sacábanse entónces de los reforzados cofres estos religiosos cuadros para suspenderlos cerca de los lechos, ó plantarlos en las capillas ú oratorios de los edificios señoriales ó de simples nobles ó distinguidos caballeros.

Cuando los altares portátiles estaban consagrados, podíase con ellos celebrar la misa en todas partes; y así es que, segun en su *Historia Anglorum* refiere el venerable Beda, que vivia en el siglo VIII, los dos Ewaldos ofrecian diariamente el santo sacrificio de la misa en una tabla consagrada que llevaban siempre consigo. El órden romano llama, á estos altares, tablas de viaje, tabulas itinerarias; y de contínuo se mencionan en los inventarios de las tesorerías de iglesias. San Anselmo no era partidario de los altares portátiles: «no condeno su uso, pero prefiero que no se consagren tablas de altares no fijos,» dice en su libro 3.°, epístola 159. Guardábanse ordinariamente en cofre de madera ó en estuches de cuero estampado con los blasones ó cifras de los personajes á quienes pertenecian, y guarnecíanse con correas, cerraduras, etc.

Es vulgar creencia ser el uso de los retablos portátiles ménos antiguo que el de los fijos; y, sin embargo, estos últimos son los más modernos de todos, es decir, que áun de los simplemente móviles.

No existian retablos en los altares de la iglesia primitiva: Juan Bautista Thiers, en su respetable *Dissertation ecclesiastique sur les principaux autels des églises*, publicada en 1688, dice, en su página 181, lo que traducimos como sigue:

«Los antiguos altares, que tenian por particular carácter la sencillez, estaban dispuestos de tal suerte, que los obispos ó los prestes que allí celebraban los divinos misterios, al par que las personas situadas á la espalda, pudiesen verse mútuamente. Hé aquí dos razones que me parecen dignas de considerarse. — La primera está tomada de las sillas ó tronos episcopales... Estas sillas colocábanse tras los altares á fin de que los prelados pudiesen sentarse en ellas, y que sentados tuviesen á la vista á su clero y á su pueblo... y que ellos mismos fuesen vistos por su clero y por su pueblo. Así, donde habia sillas episcopales habia retablos, y existian sillas episcopales, por lo ménos en todas las iglesias catedrales...— La segunda razon está sacada de la antigua ceremonia por la cual en las misas solemnes, el subdiácono, despues de la oblacion, se retiraba tras el altar con la patena, que allí tenia oculta, mirando, sin embargo, al oficiante... »

Siendo, pues, el retablo como una gran pantalla, colocada sobre la mesa de altar ante el celebrante, no hubo de colocarse en altares principales hasta que los coros y sillas episcopales se establecieron, no ya alrededor del ábside, sino en el cuerpo de la iglesia; y áun entónces apenas fueron admitidos en los altares mayores, de las catedrales por lo ménos.

Los primitivos altares no eran, pues, más que una mesa sobre aislados pilares, pudiendo así el celebrante ser visto desde todos los puntos del ábside.

Introdujéronse despues retablos móviles, que se ponian sobre los altares con ocasion de ciertas solemnidades, y eran de madera esculpida ó pintada, de oro, plata, cobre ú otros metales con obra repujada ó esmaltada.

En el año de 976, el dux Pedro Orseolo encargó á plateros de Constantinopla, para la iglesia de San Márcos de Venecia, el más rico y precioso retablo que existe en Europa, siendo gran tabla de rojo antiguo y de oro fino, ornada de pedrería y esmaltes, de 3 metros y 70 centímetros de largo, por 2 y 30 de alto; célebre monumento conocido bajo el nombre de *La Pala d'oro*. Si bien aumentado y enriquecido en muchas épocas con nuevos ornatos, el conde Cicognara, en su tratado de *Fabbriche piü conspiene di Venezia*, opina ser bizantinos del año 976 algunos entrepaños de tan rica obra de orfebrería, y que contienen inscripciones griegas; parece que otro dux, Andrés Dandolo, hizo remontar por completo la *Pala*, hácia el 1345, utilizando todas las piezas sucesivamente añadidas al primitivo retablo.

El emperador de Alemania, Enrique II, donó en 1019 á la catedral de Basilea, célebre por su concilio, el lujoso retablo de oro que hoy se conserva en el Museo de Cluní ó de las Thermas en París.

Hácia el fin del siglo XI en Occidente, sin adosar nunca las mesas de altar á los muros de las iglesias, porque ciertas ceremonias exigia la liturgia que se hiciesen dando vuelta al rededor de aquéllas, se colocaron á veces retablos sobre las sagradas mesas á fin de proporcionar, tras éstas, espacios oportunos para guardar reliquias de santos, siendo lo más de contínuo movibles tales retablos, y hechos de orfebrería ó de madera, y en ocasiones cubiertos con ricas telas.

Consagrada el ara del altar desde los primeros siglos, no se podia colocar en la mesa ninguna imágen en presencia del Santísimo Sacramento; pero no estando en igual caso el retablo, podia cubrírsele con representaciones de personajes santos y de escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento.

Las peregrinaciones y guerras de los cruzados en la Tierra Santa, dieron incremento al uso de los altares portátiles, durante el período de los tres siglos XII, XIII y XIV.

Desde el principio de la duodécima centuria se exigieron retablos fijos, muy ricos á veces, y contínuamente de grandes dimensiones. En Francia se cita, como uno de los más interesantes de aquel tiempo, el de la iglesita de Carriére-Saint-Denis, cerca de la ciudad de París, quitado de allí, y despues vuelto á colocar, en el año de 1847, por la Comision de los Monumentos históricos: está bien conservado, habiéndose roto solamente parte del ornato inferior.

Los retablos, segun parece, hubieron de ser adoptados, primero y más particularmente, por las Ordenes religiosas, cuyas iglesias conventuales poseian numerosas reliquias que se colocaban sobre y detrás del altar, lo cual producia la necesidad de un retablo que sirviese de sostén á la tableta en que se colocaba el relicario, formando como una especie de gruta: el retablo sostenia y velaba la caja de reliquias, que despues se colocó sobre el retablo mismo, como áun ahora se observa en diferentes iglesias.

No acaeció lo mismo en las catedrales, en las que, no sólo no hubo hasta el fin de la Edad-media retablos fijos, sino que muchas ni áun los tuvieron móviles, segun se deduce de varios pasajes del *Rationale divinorum officiorum* de Guillermo Durand, que vivia á fines del siglo XIII; pasajes que pueden verse en su libro 4.°, capítulos XXX y XXXIV.

En iglesias parroquiales y en capillas particulares hubo tambien, como en las de abadías, retablos fijos desde la mencionada época del siglo XII.

Desde el XIII los retablos dieron á los escultores ámplio campo para desplegar importantes asuntos y desarrollar luminosas ideas en la representacion de imágenes é historias, en la decoracion y ornatos arquitectónicos. Representábase generalmente en ellos la vida y milagros del santo, bajo cuya advocacion y patronato se ponia el altar, por medio de relieves con figuras ejecutadas con gran delicadeza, é impregnadas, á veces, de bastante buen estilo. Nunca se abria en ellos puerta alguna de tabernáculo, siendo esta parte del altar, apenas más antigua que de dos siglos.

Segun queda indicado, en las iglesias catedrales el altar mayor no sólo era de sencilla forma, sino que ordinariamente carecia de retablo, rodeado de cerramiento con velos y cortinas; sobresalia por su espalda una columna sobre la cual se alzaba un objeto en forma espiral de báculo, en que se colgaba el receptáculo de consagradas hostias. A los lados se encerraban las reliquias; pero, á veces, en lugar de la *suspension*, colocábase en el altar algun rico tabernáculo para guardar el sacramento eucarístico, como lo atestigua Guillermo Durand ó Durante, en su citada obra. Es de presumir, sin embargo, que estos tabernáculos ó arcas no se fijaban permanentemente. Sobre la mesa de altar asentábase sólo la cruz y los dos candeleros. Hasta el siglo XIII, los tronos de los obispos y los sitiales de los canónigos situáronse casi siempre en las cabeceras de las catedrales, ocupando el centro la silla del prelado, disposicion perteneciente á la primitiva liturgia y que se conserva aún en muchas iglesias, particularmente fuera de España, si bien aquí la encontramos en Madrid y en algunas otras poblaciones. Así los retablos se ven aparecer en las catedrales, al principio en altares de capillas adosados á los muros, y rara vez en los mayores.

En las iglesias monásticas existia casi siempre el altar matutinal en que se celebraba el divino oficio ordinario, y que radicaba á la entrada del santuario, al extremo del coro de los religiosos, y el altar de las reliquias, situado en el fondo, y en cuya espalda ó bajo él, conservábanse las arcas con las sagradas reliquias.

Como en todas las obras de la Edad-media, y en especial ántes del siglo XIV, se observa en el pequeño número de altares hoy subsistentes ó representados por dibujos ó esculturas, gran variedad en formas, distribucion y ejecucion de los retablos, relicarios y tabernáculos.

Los retablos fueron adquiriendo mayor desarrollo é importancia á medida que la aficion al lujo penetraba en la deco-

racion interior de las iglesias, muy ricos ya en el siglo XIII; pero encerrados en líneas sencillas y severas, no tardaron en elevarse y dominar á los altares, presentando un cúmulo de ornatos y de figuras, continuamente de gran tamaño, ó largas séries de asuntos cubriendo muy extenso campo. Sólo las catedrales conservaron largo tiempo las antiguas tradiciones, no dejando agobiar á sus altares mayores bajo parásita ornamentacion, que desde el siglo XIV comenzó á cubrir los retablos con increible multitud de relieves, nichos, agujas, doseletes y repisas, que pronto treparon hasta las más altas bóvedas de las iglesias. Dejó de prevalecer la distincion ántes existente entre el altar y el relicario que tras aquél se alzaba. Todo se mezcló y se confundió: el altar, el retablo y el relicario no formaron ya más que un solo monumento, convirtiéndose, cada todo de los tres, en una mera parte, perdiendo los altares, bajo el punto de vista artístico, la grave sencillez que revela el buen gusto.

Para concluir de hablar de los retablos, nos juzgamos obligados á mencionar uno de los grandes y más antiguos conocidos, que aún se vé en la nave colateral del Mediodía en el coro de la iglesia de la abadía de Westminster en Lóndres; y nos creemos en tal obligacion, porque nos parece ser el monumento, no de fábrica francesa como afirma, sin probarlo, un escritor de Francia, sino elaborado en España, atendido su estilo mudejar á la manera española, no á la siciliana ni á la de otro ningun país. Su largura, ó si se quiere su ancho, es de 3 metros y 30 centímetros, por 96 centímetros de alto. Su época es hácia la mitad del siglo XIII. Consta de una sola zona dividida en cinco compartimientos, por medio de fajas verticales adornadas, como el cuadrilongo marco que le encuadra, con imitaciones de pedrería. El compartimiento central contiene tres arcos ojivales de lanceta con igual número de semitréboles apuntados y cobijados por conopios, siendo el mayor de éstos el de enmedio, en cuyo tímpano ábrese gran trébol de fólias circulares llenando todo el espacio. Cargan los arcos sobre columnas agrupadas, y de sus capiteles arrancan agujas flanqueantes de los conopios. Los compartimientos inmediatamente colaterales del central, encierran lacerías de crucetas apuntadas y estrellas de ocho puntas rectangulares, formadas con filetes, figurando estar cargados de piedras preciosas, y exornándose en sus intersecciones con coroles de cuatro pétalos. Los otros dos compartimentos de los lados decóranse con un solo arco análogo á los del recuadro central, si bien diferenciándose en ser mayor la anchura de los de ambos extremos. Llénanse con estátuas los vanos de los intercolumnios y de las ojivas, al par que las estrellas rectangulares incluyen sagradas historias. Como se vé, los caractéres arqueológicos y artísticos del retablo manifiestan el orígen español de este retablo.

Segun confiesan acreditados escritores extranjeros, *los respaldos de los altares de las iglesias españolas están surmontados notablemente por retablos, algunos de los cuales pertenecen al siglo* XIV, *y mayor número á los* XV *y* XVI, *que exceden á todo lo que la imaginacion puede suponer de más rico y de más cargado de asuntos y de esculturas de ornato.* «Les dossiers des autels des églises espagnoles notamment sont surmontées de retables, dont quelques uns appartienent au XIVe siècle, et un plus grand nombre aux XVe et XVIe siècles.»

Podríamos corroborar la precedente asercion con larguísimo catálogo de ejemplares suntuosos y de buen gusto pertenecientes á nuestra nacion y labrados durante el período de los tres expresados siglos; pero tratando de ser concisos en esta monografía, citaremos sólo algunos, que á la belleza de la forma reunen la riqueza de la materia, excluyendo aquí, por tanto, todos los construidos de madera. Sea, pues, el primero en esta rápida enumeracion el del altar mayor de la cartuja del Paular, en el fondo del valle del Lozoya, cerca del nacimiento del rio de este nombre: llena la cabecera de la iglesia subiendo hasta la bóveda; es de mármol de Génova, y fué esculpido durante el siglo XIV ó principios del XV. Mencionaremos, en segundo lugar, el del principal altar de la parroquia de San Nicolás, cercana á la catedral de la ciudad de Búrgos: es de piedra blanca; sube tambien hasta lo más alto del muro, y fué labrado á fines del siglo XV ó á principios del XVI. Concluiremos con el retablo que en su altar mayor ostentaba la iglesia mayor de Santa María de Madrid hasta su demolicion; era de plata, y su estilo del renacimiento manifestaba haber sido elaborado en la primera mitad del siglo XVI.

En posteriores tiempos los retablos españoles fueron, entre todos los de la cristiandad, de los que más se distinguieron por su fastuosidad, al par que por su mal gusto artístico, que recibió de otros países.



CABEZA VACIADA EN BRONCE,
que se conoce con la denominacion de "Cabeza de Séneca"
(Museo Arqueológico Nacional)



LA
CABEZA DE SÉNECA;

ESCULTURA EN BRONCE

QUE SE CONSERVA

EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL;

POR

DON JOSÉ VILLA-AMIL Y CASTRO.

I.

(1)



Data de los primeros tiempos del arte la práctica de emplear el fusible bronce para construir obras escultóricas, economizando la penosa faena inherente á la talla del mármol y evitando los grandes riesgos que se corren en la ejecucion de esta clase de labores, de que cualquier imprudente golpe de cincel inutilice el trabajo de muchos dias, ó cuando ménos empañe la brillantez de la labor. Un modelo formado de dócil barro ó de blanda madera sirve de matriz para obtener el molde por medio de un procedimiento, si bien delicado, completamente mecánico; y una bien combinada aleacion proporciona todas las condiciones de solidez, fusibilidad y fluidez para que resulte la obra tan permanente como detallada.

Ya sea, como algunos opinan y en otra ocasion hemos hecho notar á los lectores del Museo (2), que hubiese el hombre descubierto desde tiempos muy primitivos la naturaleza propia de los minerales cobrizos y estañíferos, que mezclados ofrecen facilidad mayor que para obtener separadamente cada uno de estos metales, para proporcionar la feliz aleacion de ambos; ó que en alguna ocasion la falta de mineral de cobre obligase á echar mano del de estaño para obtener una cantidad determinada de metal; ó que no encontrándose ni en el uno ni en el otro las condiciones apetecidas para la fundicion, se cayera pronto en la cuenta de juntarlos, siempre resultará indudable que en la primera edad histórica fué empleado el bronce para la fabricacion de armas y utensilios y para la construccion de objetos artísticos.

Pausanias, en diferentes pasajes de su obra (3), dice que hubo en Grecia, mucho ántes que en Italia, estátuas de

(1) *Bulla* romana de bronce que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional. Tamaño natural.

(2) En nuestra monografía, inserta en el tomo IV, titulada: *Armas, utensilios y adornos de bronce recogidos en Galicia.*

(3) *Græciæ descriptio*... cum latina Romuli Amasaei interpretatione. Lipsiæ, 1696.

Lib. VIII, cap. XIV, pág. 629, lín. 2.ª:

Primi æs constare et cudere docuerunt Rhæcus Philæi, et Teleclis filius Theodorus, ambo Samii. Theodorus certe et Smaragdum illum cælavit, quem frequentissime gestabat, quoque maxime delectabatur Polycrates Samiorum tyrannus.

Lib. IX, cap. XLI, pág. 796, lín. 1.ª:

«*ignorant... primos qui æs fuderint, Theodorum et Rhæcum Samios fuisse.*»

Lib. X, cap. XXXVIII, pág. 896, lín. 19:

Mihi certe id minus persuadent. Docuimus in alia huius historiæ parte, Samios homines, Rhæcum Philæi, et Theodorum Teleclis filium primos omnium æris fundendi rationem quam exactissimam monstrasse: iidem sane primi æs conflarunt nullum tamen opus, et si nihil quod fuerit ex ære fabricatum, me omnia investigantem præteriit, reperire usquam potui.

bronce, y cita como los primeros artistas griegos, en este género de escultura, á un tal *Rhecus*, que floreció hácia el año 640 ántes de Jesucristo, y á Teodoro de Samos; quien, segun Clemente de Alejandría (1), habia grabado la famosa esmeralda de Policratos, tirano de la isla de Samos, y, segun Herodoto (2), cincelado la gran copa de plata que envió á Delfos, Creso, el rey de Lidia.

De la composicion adoptada para el bronce dá extensa noticia Plinio (3), y tambien la dá de la materia que empleaban para formar los moldes (4), que era arcilla mezclada con harina de flor (5), añadiendo, en otro lugar, que se hacian tambien de piedra de Estatonia.

Poco ántes (6) aplica la palabra *estatuaria* al vaciado en bronce, significando con la de *escultura* la obra de mármol, así como con la de *plástica* la de barro.

Destinado el bronce, en un principio, á la fabricacion de todo género de armas y utensilios necesarios á la vida, llegó un tiempo, ya muy lejano, en que fué casi por completo reemplazado por el hierro para la construccion de los objetos de condicion puramente utilitaria y desprovistos de todo carácter artístico.

Acerca de este particular, se llega hasta el punto de que Plinio (7), con la oscuridad de su lenguaje, ha dado lugar á que se sostengan opiniones de todo punto encontradas, sobre si en tiempo de Neron estaba ó no completamente perdido el arte de fundir estátuas de bronce. Así lo dice él con estas terminantes palabras: «Esta estátua » dá á conocer que el secreto de la composicion del bronce estaba perdido, » añadiendo poco más adelante, «cuanta » mayor superioridad tenia Zenodoro en su arte, mejor se podrá reconocer que el secreto del bronce estaba perdido.» Pero dice allí mismo, que aquel emperador encargó al tal escultor, Zenodoro, que le construyese una estátua colosal de dicha materia, sin escasear el oro y la plata que fuesen necesarios para obtener una excelente aleacion, y que la obra no fué posible llevarla á cabo, quedando el modelo, que se hizo en barro, consagrado al sol, despues de la muerte de Neron. Por otra parte, resulta que no es exacto que semejante arte se hubiese llegado á perder entre los griegos, cuando en los tiempos de Tiberio la célebre *Hemorroisa* del Evangelio (8), que *Malala*, ó sea Juan de Antioquía (9), cree sea la misma Verónica, y San Ambrosio (10) la tiene por Santa Marta, hizo erigir á Jesucristo en la ciudad de Paneades, si damos crédito á Eusebio (11), una estátua de bronce con mezcla de oro y plata, que el apóstata Juliano hizo destruir, segun el mismo autor, Glica (12), Sozomeno (13) y Filostorgio (14).

(1) *Pædagog.*, lib. III, cap. XI.
(2) Lib. I, pág. 12, lín. 27.
(3) *Hist. Natur.*, lib. XXXIV XX.
(4) Idem, lib. XVIII-XX.
(5) Idem, lib. XXXVI-XLIX.
(6) Idem, lib. XXXVI-V.
(7) Idem, lib. XXXIV-III.:

Quondam æs confusum auro argentoque miscebatur, et tamen ars pretiosior erat: nunc invertum est pejor hæc sit, an materia. Mirumque, cum ad infinitum operum pretia creverint, auctoritas artis extincta est.

Idem, lib. id.—XVIII:

«Verum omnem amplitudinem statuarum ejus generis vicit ætate nostra Zenodorus, Mercurio facto in civitate Galliæ Arvernis, per annos decem, H-S. CCCC manipretio. Postquam satis ibi artem approbaverat, Romam accitus est à Nerone, ubi destinatum illius principis simulacro colossum fecit, CX pedum longitudine, qui dicatus Soli venerationi est, damnatis sceleribus illius principis. Mirabamur in officina non modo ex argilla similitudinem insignem; verum et exparvis admodum surculis, quod primum operis instar fuit. Ea statua indicavit interiisse fundendi æris scientiam, quum et Nero largiri aurum argentumque paratus esset, et Zenodorus scientia fingendi cœlandique nulli veterum postponeretur. Statuam Arvernorum quum faceret, provinciæ Dubio Avito præsidente, duo pocula Calamidis manu cœlata, quæ Cassio Silano avunculo ejus, præceptori suo Germanicus Cæsar adamata donaverat, æmulatus est, ut vix ulla differentia esset artis. Quantoque major in Zenodoro præstantia fuit, tanto magis deprehendi æris obliteratio potest.»

(8) San Lúcas, VIII, 43-48.
(9) *Chronographia*, lib. X, pág. 101. B.:

Statim itaque Veronica, quæ ante hac Hæmorrhusa fuerat, in media urbe sua Paneade, Domino Deoque Nostro, Iesu-Christo, statuam erexit ex ære ductili conflatam, auri etiam aliquantulum, et argenti admiscens. Quæ quidem statua, adhuc visitur in urbe Paneade, jam olim, ab eo loco ubi stetit, urbis in meditullio, translata in sanctam Ædem Oratoriam.

(10) *De Salomone*, cap. V.
(11) *Hist. eccl.*, lib. VII, cap. XIV:

Mulierem quam sanguinis profluvio laborantem, à Salvatore curatam evangelia tradiderunt, hujus urbis civem constat fuisse, domusque eius in ea etiam nunc ostenditur. Pro foribus vero domus ipsius, basis quædam in loco editiore collocata monstratur, in qua mulieris ipsius velut genibus provolutæ, palmasque suppliciter tendentis imago ære videtur expressa. Adstat vero alia ære nihilominus fusa statua, habitu viri, stola comptè circumdati, et dexteram mulieri porrigentis. Hujus ad pedem statuæ, è basi, herba quædam nova specie nascitur. Quæ cum exorta fuerit, excrescere usque ad stolæ illius ærei indumenti fissobriam solet .... Hanc statuam ad similitudinem vultus IESU *formatam tradebant, quæ permansit ad nostra usque tempora, sicut ipsi oculis nostris inspeximus.*

(12) *Ann. pars.* IV, pág. 253.
(13) *Hist. eccl.*, lib. V, cap. XX: *De Christi statua quæ Paneadi habebatur: quam cum diruisset destruxissetque Iulianus, suam ibidem erexit: et quomodo ea icta fulmine, collapsa sit.*
(14) *Hist.* VII, 3

Conforme con esto mismo aparece la noticia dada por Pausanias (1) de que se sacaron solamente del templo de Delfos 500 estátuas de bronce, cuando, segun refiere Tácito (2), Neron envió á Grecia á su liberto Acrato y al pseudosábio Secundo Cavinas, para que se trajesen de allí cuanto les agradase.

Muchos y muy notables son los productos de la antigua broncería que se admiran en los Museos. Winckelmann (3), sin embargo, inserta una noticia, bastante detallada y extensa, de los mejores bustos y estátuas metálicas, conservadas, procedentes de la edad clásica, bajo el concepto de que son los monumentos más raros que nos ha legado la antigüedad, á pesar del considerable contingente suministrado por las ciudades sepultadas en las lavas vesubianas. Por esta razon enumera todas las estátuas y cabezas que le eran conocidas, no pasando en silencio sino las pequeñas figuras que no exceden de un palmo, existentes en el gabinete de Herculano, en los de Roma y sus *villas*; y particularmente en los de Albano, de Florencia, de Venecia y de Nápoles, así como en España, Alemania é Inglaterra. De los antepenúltimos cita únicamente una cabeza, dos veces mayor que el natural, representando un jóven desconocido, cuya cabeza estuvo en el gabinete Odescalchi y entónces se encontraba en el real sitio de San Ildefonso, y fuera comprada por la reina Isabel de Farnesio en 50.000 escudos, ó, segun el anotador de la obra, por Felipe V en 75.000.

II.

Una de esas numerosas obras escultóricas vaciadas en bronce, es la que al presente nos dá motivo para ocupar de nuevo algunas páginas del MUSEO.

Representa la cabeza de un hombre de edad avanzada, rostro enjuto y rugosa piel, desprovista de toda barba y de todo cabello. Su tamaño es el natural y su actitud sumamente expresiva, con la frente levantada y la vista clavada en el cielo, en ademan tanto de dolor como de súplica.

Tiénese á esta cabeza por procedente de las excavaciones practicadas en Herculano por disposicion del que despues fué Cárlos III de España, y como representativa de nuestro celebérrimo compatriota Séneca.

Tal procedencia y tal representacion se la señala en dos obras descriptivas, cuya redaccion se debe á arqueólogos muy conocidos y respetables, que ocupan lugar muy preeminente en el cuerpo oficial de anticuarios.

En la una (4) se dice de ella:

«115. En bronce, la cabeza del tamaño natural, del célebre filósofo español romano L. A. SÉNECA, maestro del » cruel Neron, que le pagó sus beneficios con la muerte. Se tiene por vaciado original, y fué hallado en el *Hercu-* » *lano* en tiempo de Cárlos III, que la regaló á este establecimiento cuando vino de Nápoles.»

En la otra (5) se dá razon de ella en estos términos:

«Cabeza admirablemente modelada por el natural, procedente de las primeras excavaciones de Pompeya y Her- » culano, y que formaba parte de la pequeña, pero notable coleccion de antigüedades traida en la recámara de » Cárlos III á España, que estaba en la Biblioteca Nacional. Se cree representa á Séneca moribundo, y es, á no » dudarlo, sobre todo en la parte del rostro y del cuello, una de las obras realistas más perfectas que nos ha trasmi- » tido el arte antiguo.»

Respecto de su procedencia, nada encontramos en la monumental obra que con el nombre de *Catálogo de los anti-*

(1) Op. cit., lib. X, cap. VII, pág. 813, lín. 14: «*Non postremo Neronis impietatem dei donaria effugere potuerunt, is enim quingentas æneas partim deorum, partim vero hominum sustulit imagines.*»

(2) *Annal.*, lib. XV, cap. XLV.—Lib. XVI, cap. XVII.

Interea conferendis pecunijs pervastata Italia, provinciæ eversæ, socijque populis et quæ civitaten liberæ vocantur, inque eam prædan etiam dii cessere, spoliatis in urbi templis, egestoque auro, quod triumphis, quod notis omnis populi Romani ætas prospere, aut in metu sacrauerat. Enim vero per Asian atque Achaiam non dona tantum, sed simulachra numinum abripiebantur, missis in eas provincias Acrato, ac Secundo Carinate. Vimque civitatis Pergamenæ prohibentis Acratum Cæsaris libertum statuas et pinturas avehere, inultam omiserat.

(3) *Histoire de l'art chez les anciens*; Paris, Jansem, an. II de la Republique, pág. 95 y siguientes del tomo II.

(4) *Apuntes para un catálogo de los objetos que comprende la coleccion del Museo de Antigüedades de la Biblioteca nacional de Madrid*, por D. Basilio Sebastian Castellanos de Losada. Madrid, 1847; 8.°; pág. 41. *Objetos de carácter romano.*

(5) *Noticia histórico-descriptiva del Museo Arqueológico Nacional, publicada siendo director del mismo el Excmo. Sr. D. Antonio Garcia Gutierrez*, escrita por el Sr. Rada y Delgado, Madrid, Fortanet, 1876. Seccion 1.ª, segundo grupo, *Objetos esculturales de bronce*, pág. 69.

guos monumentos desenterrados en Herculano, publicó Bayardi en 1755 (1); pero aunque no está citada esta cabeza de una manera clara, pueden referirse á ella dos de las menciones que, en número de treinta y tantas, se hacen de los *busti e teste di bronzi e di metallo*, que allí se encuentran. La una es: CLXXIII. *Busto di bronzo di un Vechio colla testa calva; alto palmo I ed once* 9. La otra: CCXVI. *Altra Testa di metallo incognita di Filosofo senza pallio. Alta home* 7½.

En último caso pudo ser su hallazgo posterior á la publicacion de la obra, y formar parte de aquellas estátuas y bustos que el autor dice se estaban descubriendo contínuamente, y con las cuales ofrecia formar un apéndice al *Catálogo* (2).

No hemos podido adquirir otros datos sobre la historia de esta cabeza, ni en el archivo de la Real Casa, donde no se encuentra noticia especial de lo traido de Italia por Cárlos III, ni entre los papeles que parece hay en la Biblioteca Nacional referentes á los objetos arqueológicos que en algun tiempo allí se conservaron. Tenemos, pues, que conformarnos con repetir lo que sobre ella se ha dicho anteriormente en las obras que acabamos de citar.

El segundo punto, si esta cabeza representa ó no al renombrado filósofo, es materia que exige mayor detenimiento en su exámen, y que se presta á más extensas y profundas disquisiciones. Como trabajo preliminar, vamos á reseñar rapidísimamente los diversos monumentos escultóricos que se han dado por retratos del famoso tutor de Neron.

III.

Es de opinion Winckelmann, que las cabezas á las que se les dá el nombre de Séneca son infinitamente más notables que las del mismo Neron; y cita como la más bella de todas, la de bronce, conservada en el gabinete de Herculano, de que despues hablaremos; señalando como las más notables entre las de mármol, las de las *villas de Medicis* y Albano, y principalmente la que estuvo en la casa Doni, en Florencia, y entónces pertenecia á M. Dyk, cónsul de Inglaterra en Liorna, que se mantenia en perfecto estado de conservacion, y que fué adquirida en precio de 130 zequines.

El mismo Winckelmann, en su citada obra, inserta una ligera reseña de los monumentos representativos de Séneca, conservados en diversos gabinetes; y de los mismos se dá otra curiosa noticia en la monumental obra de las *Antigüedades* de Herculano, publicada en Nápoles en 1767 (3), con motivo de tratar de un busto que se consideraba retrato del celebérrimo filósofo.

Reclama el primer lugar entre tales retratos la medalla de la clase de las *crotoniati* ó *contorniati*, que se dice tenia el nombre de Séneca, que existió en algun tiempo en el gabinete del cardenal B. Maffei, y fué publicada por el ampliador de las noticias sobre los retratos de los hombres ilustres recogidas por Fulvio Ursino, Le Fevre (núm 131, página 74) (4), sin haberla visto él ni nadie, que se sepa, y cuya medalla ha servido de fundamento, como se ve harto inseguro, para considerar como efigies de Séneca las demás cabezas que hemos citado.

De estátuas completas, sólo podemos mencionar la desnuda, y de mármol negro, conservada en la villa Borghese, que ha sido tambien considerada como retrato de Séneca, y de la cual dá razon Winckelmann.

Cita tambien este mismo autor el busto en forma de *hermes*, que dice era enteramente semejante á las cabezas de que ántes habla, cuyo busto se conservaba en Roma, y con otras varias antigüedades fué enviado á España por el

(1) *Catalogo degli antichi monumenti dissoterrati dalla discoperta cita di Ercolano... composto e steso da monsignor Ottavio Antonio Bayardi.* — Napoli. — Nella Regia Stamperia di S. M., 1755. — Statue, e busti di metallo, e di marmo, teste, bassirilievi, ermi, e maschere.

(2) «Siccome del continuo si vanno discoprendo Busti e Statue, cosi allora quando ve ne sará quantitá bastante per formarsse una seconda serie, si pubblicherá nell Appendice di questo Catalogo.»

(3) *De' Bronzi di Ercolano e contorni incisi con qualche spiegazioni.* Tomo Primo. — (*Delle antichita di Ercolano*, tomo v.) — *Busti.* — Napoli, MDCCLXVII. Nella Regia Stamperia. Nota de la pág. 125.

(4) *Illustrium imagines, ex antiquis marmoribus, numismatibus et gemmis expresæ, quæ extant, Romæ, major pars apud Ful. Ursinum; editio altera aliquot imaginibus et Joan Fabri commentario auctior.* — Antuerpiæ, ex officina plantin, 1606; 4.°; fig. de Th. Galle.

Las 151 láminas que ilustran esta obra, habian sido publicadas ocho años ántes en la misma imprenta, con el mismo título; un siglo despues, en 1710, se publicó en París una traduccion francesa de Baudelot de Dairval, con el título de *Portraits d'hommes et femmes illustres du recueil de Fulvius Ursinus, avec l'explication de J. Le Febvre.*

virey de Nápoles, segun Gronovio (1), habiendo perecido con la demás carga del buque en que era trasportado, á consecuencia de un funesto naufragio.

De este busto se dá noticia tambien en la citada obra de Herculano, y se llamó la atencion sobre él, como ya lo hiciera Gronovio, respecto de que las facciones del personaje que representa se avienen mal con las noticias que se tienen de las de Séneca, pareciendo más bien que el retrato de un débil y escuálido filósofo, el de un robusto y vigoroso trabajador (2).

El ya citado, de bronce, asignado á Séneca en el mencionado *Catálogo* (3), que fuera encontrado en las excavaciones practicadas en Resina en 1754, y cuyo dibujo de perfil y de tres cuartos de frente se encuentra, entre los de las demás antigüedades del mismo género descubiertas en Herculano, en la referida obra (4), representa un rostro demacrado, con barba ni larga ni muy poblada, abundantes cabellos echados en desórden sobre los ojos, frente, cuello y mejillas surcados de profundas arrugas, nariz aguileña y marcada expresion de profunda tristeza.

Dos monumentos dactilográficos se citan tambien que contienen retratos de Séneca: uno es cierta piedra del Gabinete Real de Francia, de que dá noticia Mariette (5): otro la que está dibujada por Galestruzzi en la curiosa obra de Agostini (6), reproducida por Gronovio, Bellori y Rossi (7). Esta es un camafeo de ágata, con fondo de sardónica, en que se ve esculpida una cabeza de perfil, con barba corta y los cabellos echados sobre la frente, cuyo rostro descarnado, de enjutas mejillas y nariz prominente, conviene perfectamente con las noticias que de la persona de Séneca se tienen. La otra, que es una cornerina, y mide 34 milímetros por 25, muestra tambien de perfil el busto de un anciano, calvo y sin barba, de arrugadas mejillas, musculatura pronunciada en el cuello, vista penetrante, afilada nariz y frente despejada.

Esta medalla, esta estátua, estos bustos de mármol y de bronce, este camafeo y esta cornerina, son los únicos monumentos que componen la lista que en las más conocidas obras arqueológicas, se dá de los retratos de Séneca, y, por consiguiente, los únicos comprobantes que poseemos para acreditar la exactitud con que se ha hecho la atribucion de la cabeza de que en esta monografía nos ocupamos.

---

(1) *Thesaurus Græcorum Antiquitatum.*—Lugd. Batav., 1698; tomo III. yyy.

LUCIVS ANNÆVS SENECA. *Stoicus quo Præceptore Nero felici quinquennio Imperium rexit.* Apud Exc. D. Gasparum de Haro et Gusmam Catholicæ Maiestatis apud Innocentium XI Oratorem nunc Neapolitani Regni Proregis:

«Cujus quidem effigies (Senecæ) quum et nummis et marmoribus ex merito ad spectandum fuerit adserata multis; tum hoc caput profertur ab Cl. Bello- »rio, quasi exhibens eum parco victu at que variis morborum generibus extenuatum: ad quam rem commodius reor istud adspici, quod ab Fabro »editum est, quum in hoc, quod apparet solidum de bene densatum extenta cute, cernere quis opinetur Senecam fodiens vineis firmationem.»

(2) «E con ragione da questo graziosamente rasomigliato ad un robusto zappatore piuttosto, che ad un debole, smunto, deforme, ed asmatico »vecchio, qual era *Seneca.*»

(3) CCXX. *Un Egregia Testa di metallo di Seneca il Filosofo. Alta palmo I, ed once* 2.

(4) Tavola XXXV, XXXVI, pág. 125.

«Con certezza maggiore potrebbe dirsi in questo *busto* rappresentato *Seneca* per la non poca rassomiglianza, che osservasi tra questa, e molte altre »antiche teste credute del medesimo: quando si voglia riposare sull' altrui fede, e non s'incontri difficoltá alcuna di riconoscere in quelle il di lui vero »ritratto.»

(5) *Traité des pierres gravées;* Paris, 1750; dos vol., folio menor. Tomo II, P. III, n.° 103.

(6) *Le gemme antiche figurate.* Roma, appresso del' auctore, 1657. 4.° menor, n.° 59.

(7) *Gemme antiche figurate, colle sposizione de Paulo Aless. Maffei;* Roma, 1707-1709; cuatro vols. en 4.°

Parte prima, lámina 59, pág. 73: *Seneca-in cameo.*

«Il cammeo di agata grande con fondo sardonico é scolpito in una testa bianca rasa all' uso Romano, e vi si raffigura il volto, e la sembianza di Se- »neca filosofo morale, con quella sua magrezza, cagionata, secondo egli stesso afferma, dal vitto tenue, dagli studij, e della sua naturale disposizione. »Si veggono alcune statue di esso dentro il bagno, dove egli si tagliό le vene, le quali anno un poco di barba in torno al mento, come fatto dopo la sua »morte, o dopo l'ultimo etá sua, in tempo, che egli, fuggendo la corte, era diventato di costumi, e d'abito del tutto Stoico.»

OSSERVAZIONI.

Si veggono in Roma molte statue di Seneca con bellissimo artifizio scolpite [Raccotta di Statue tav. 128] e tra esse scelse il Bellori quella del Marchese del Carpio, per collocarne l'immagine fra quelle degli antichi Filosofi. Questo suo ritratto intagliato in gemma s'accosta nella somiglianza a quello stesso stampato dal Bellori, non solamente perchè è fatto colla medesima magrezza, ma perchè ha la barba, senza la quale comparisce egli in altri illustri antichi marmi, e in spezie nell Borghesiano, e nell' altro degli orti Mattei sul Celio. Fu fatto morire da Nerone, come racconta Tacito [Lib. 5. Ann. c. 61 et seqq.], parlandone con grandissima lode; sua Dione ne scrive con biasimo infinito, reprendendo le ricchezze, le delizie, e la magnificenza di lui, come indegne d'un professore della Stoica filosofia. Da queste calumnie però è stato à nostri tempi difeso con pari vigore, ed erudizione da Giusto Lipsio, da Antonio Delrio, e da altri.

IV.

Las personas á quienes representan las cabezas, bustos, estátuas y otros monumentos antiguos son ordinariamente muy difíciles de reconocer. Cuando están acompañados de inscripcion que revela el nombre de la persona representada, no se dá semejante caso, sino que, como es evidente, resulta innecesaria toda investigacion; y áun careciendo de tan luminoso dato, si es un emperador el representado, con pequeña dificultad puede reconocérsele por las efigies que se encuentran en las monedas y en otros monumentos. Pero los demás personajes, y hasta los mismos emperadores, cuando aparecen sin la corona de laurel, sin la radiada ó sin otro signo distintivo de su dignidad, se confunden facilísimamente unos con otros, entre tantos senadores, cónsules, pretores y otras personas particulares poco conocidas, que en número considerable fueron representados en bustos y en estátuas (1).

Forzoso es, por consiguiente, descender á formar un estudio muy detenido y á reunir con diligencia cuantas noticias puedan encontrarse sobre las facciones de los personajes antiguos, si se trata de buscar, con alguna probabilidad de acierto, la correspondencia de los bustos, estátuas y otras representaciones que nos han legado los artistas antiguos de los hombres notables de su tiempo, y muy en particular, respecto de aquellos de quienes no se posee retrato indudablemente auténtico.

En este caso se encuentra Séneca, de quien, como ya hemos indicado y hace observar el escritor de las *Antigüedades* de Herculano, no se conoce un retrato antiguo que contenga su nombre, y, por tanto, que reuna todas las condiciones ncesarias de certidumbre; resultando muy dificultoso determinar cuál de los bustos que se consideran como retratos del celebérrimo filósofo, lo es en efecto. La variedad que en ellos aparece es muy grande, y la primer dificultad que surge es si pueden recibirse como los verdaderos retratos de Séneca, los que llevan barba ó los que no la llevan.

El busto de piedra y el de bronce, bien poco semejantes, que quedan mencionados, así como la piedra publicada por Maffei, tomándola de Agostino, tienen barba, á diferencia de los muchos retratos de Séneca sin ella que, como advierte el mismo Agostino, se veian en Roma, y entre los cuales figura el de la piedra del Real Gabinete de Francia, publicada por Mariette. Por una parte aparece, respecto de este oscuro punto, que en el tiempo de Séneca ya no estaba en uso entre los romanos llevar la barba, y por otra, que la barba era adorno propio de los filósofos, cuya opinion defiende Begero (2), llegando á sostener que todas las cabezas que no tengan barba, en manera alguna pueden representar á Séneca.

Winckelmann, no contento con poner muy á las claras la debilidad del fundamento en que estriban todos los monumentos que se tienen como representativos de Séneca, se extiende en consideraciones, que tienen tanto de difusas como de ligeras, sobre la imposibilidad de que representen á Séneca esas cabezas, que él cree pertenecen á personaje más antiguo, ilustre y respetable que el filósofo cordubense, apoyándose en que no es admisible que se prodigasen los retratos de un hombre cuya reputacion califica de equívoca, de una manera como no se hizo con los de ningun

(1) Hé aquí lo que dice Mariette (II, pág. XII; *Preface historique sur les pierres gravées du cabinet du roi)* respecto de este punto: «Les mêmes personnes qui m'ont determiné à l'explication des sujets m'ont detourné de celles dont j'aurois pû accompagner les Têtes. On m'a representé que souvent je n'aurois rien à dire sur des Têtes absolument inconnues, ou que je tomberois dans de redites encore plus insupportables; on m'a conseillé de m'en tenir à des simples indications, je m'y suis borné, & j'espere qu'on ne me desapprouvera pas. En procédant à la denomination de ces Portraits, je m'en suis principalement rapporté au jugement qu'en ont porte de célebres Antiquaires, qui ont acquis une grande experience dans ce matières, ou dont le sentiment apresque toûjours prevalu dans la Republique des Lettres. Je les ai moimême confronté avec les Medailles, les Bustes & les autres Monuments antiques, au j'ai crû voir les mêmes Portraits, quelquefois accompagnes de leur nom mais quelques secours que j'en aie tiré, quelque attention que j'y aie donnée, je ne garantis point le verité de ces nome; je suis au contraire très convaincu de l'impossibilité morale d'assigner des nomes justes à des Portraits de personnes qui ne sont connues que par des Monuments souvent alterés, & qui varient presque continuellement. Du reste, une plus scrupuleuse exactitude importe peu aux simples Amateur des Pierres gravées, a qui il suffit que ces sortes de Productions soient dignes d'être estimées, recueilles & conservées; moins encore à ceux qui veulent seulement apprendre à s'y connoitre, & a se former le gout, dans un Art, qui, dans tous les tems, a fait l'objet de l'admiration des plus grands hommes.»

(2) *Thesaurus brandenburgicus selectus*, t. III, p. 337.

antiguo ilustre personaje, y en que no lo es tampoco que un príncipe tan instruido como Adriano hubiese querido colocar en su casa el retrato de un filósofo tan poco digno de semejante nombre.

El anotador y traductor al francés de la obra de Winckelmann se encargó ya de rebatir tan extraviada opinion (1), llamando la atencion sobre que Séneca no fué, ni con mucho, tan despreciable como se le pintaba (2), sino que, por el contrario, alcanzó mucha mayor celebridad que tantos otros filósofos griegos cuyos bustos se conservan; habiendo sido reconocido su mérito ya desde tiempos ahora lejanos, como evidencia lo que dejó escrito Justo Lipsio (3).

Las dificultades, pues, que se presentan para admitir que la cabeza que dá motivo á estas líneas, sea ó no representacion de Séneca, son, como se desprende de lo que hemos dicho, insuperables; y sobre la falta de un tipo cierto con que comprobarle, nos encontramos con que, partiendo de un supuesto poco autorizado, se han mirado como retratos suyos figuras que ofrecen entre sí escasa semejanza.

De todas maneras, esta cabeza, represente ó no á nuestro celebérrimo compatriota, y proceda efectivamente, ó no proceda, de las excavaciones practicadas en Herculano, siempre será un antiguo monumento escultórico notabilísimo.

---

(1) Sin tomar en cuenta el importante papel que representó Séneca en la vida activa de la sociedad de su tiempo, bastan sus numorosas y renombradas obras filosófico-morales para admitir la posibilidad de que, repetidas veces, recibiese el honor de ver reproducida su imágen en mármoles y bronces.

Sus siete libros *de Beneficiis*, donde, si bien con estilo antitético y premioso, dejó un gran monumento filosófico de estoicismo ecléctico, le conquistaron envidiable y nada comun reputacion, tomándose todavía hoy en su patria, nuestra España, el nombre de Séneca como emblema de la más alta sabiduría.

A este mismo celebérrimo filósofo, se atribuye ahora la coleccion de las diez tragedias, cuyo autor ha sido llamado comunmente Séneca *el trágico*. Fúndase tal opinion, como es bien sabido de cuantos conocen medianamente la literatura latina, en un pasaje de Quintiliano *(Inst. Or.* X), en que cita las poesías de Séneca; en otro de Tácito *(Ann.* XIV, 62), donde refiere que Séneca hacía versos muy á menudo, sobre todo desde que el gusto de la poesía se habia despertado en Neron; en otros pasajes del mismo Séneca, de los que resulta, si bien con cierta vaguedad, que se ocupaba de la poesia, y, más que nada, en la viva semejanza que ofrecen tales tragedias con las obras filosóficas, tanto en las ideas como en el estilo, apareciendo algunas de las escenas de las primeras, como paráfrasis poéticas de algunos fragmentos declamatorios de las segundas.

Por otra parte, hay quien opina que las tragedias en cuestion, en las cuales se nota bastante diferencia de mérito, de manera y de estilo, entre unas y otras, no son obra exclusivamente del filósofo cordubense, sino de diferentes manos, áun cuando todas de individuos de la familia Séneca, respecto de lo cual trata extensamente M. Nisard en sus *Études de mœurs et de critique sur les poetes latins de la decadence.*

Respecto al juicio que estas obras trágicas merecen, no existe el desacuerdo que sobre el autor de ellas. Es unánime el de que son declamaciones estóicas en verso, destinadas más á ser leidas que representadas; en las que se buscan más efectos de estilo que de teatro; en las que el diálogo no es más que una lucha de espíritu; en las que abundan las descripciones supérfluas y los lugares comunes declamatorios, y principalmente las críticas de las costumbres de la época, que los retóricos de entónces llamaban *convicium sœculi;* en las que la virtud es violenta, los caractéres uniformes y las mujeres parecen hombres; en las que se observa la monotonía de un arte, que mejor podria llamarse procedimiento; en las que, en fin, no hay situaciones ni accion cómica, pero resaltando, en medio de todo, bellos sentimientos perfectamente expresados, algunos rasgos de verdadero carácter trágico, y de cuando en cuando pasajes de una vigorosa poesía.

(2) Aun cuando la historia de Séneca es muy conocida, parécenos que no estará demás el consignar aquí algunos datos biográficos de este célebre filósofo.

Nació *Lucius Annœus Seneca* en Córdoba, el tercer año de la Era cristiana, durante el imperio de Augusto. Siendo aún niño siguió á Roma á su padre Séneca, el orador, el cual profesaba la retórica y abrió allí escuela de declamacion, y cuyas lecciones fueron las primeras que escuchó Séneca sin olvidarlas jamás. Como era de muy débil constitucion y se veia con frecuencia atacado de violentas palpitaciones, que le atormentaron toda la vida, su familia se cuidó más de la salud que de la instruccion del futuro filósofo famosísimo, preveyendo que, como en efecto sucedió, las vigilias y el exceso de trabajo acabarian de debilitarle.

Entró, por consejo de su padre, en la carrera del foro, y sus principios en ella fueron tan celebrados, que Calígula, lleno de celos por el ruido de la fama que Séneca alcanzaba, trató de mandarle matar: lo que no se realizó, gracias á una fingida enfermedad y á la intercesion de una concubina del príncipe. Desde entónces, Séneca cuidó únicamente de oscurecerse entregándose por completo al estudio de la filosofía. Se afilió en la secta del pórtico, y fueron los estóicos sus oyentes. Renunció á los placeres de la mesa, al uso del vino y de los perfumes, y no se alimentó, durante un año entero, sino de vegetales, como lo dice en sus escritos.

Temiendo su padre que con tal conducta se cerraba el camino de la fortuna, le instó á volver á entrar en la vida de los negocios, y Séneca buscó desde entónces los cargos públicos y llegó pronto á la questura; á pesar de lo cual no se separó del estudio y de la enseñanza de la filosofía, sino que abrió en Roma una escuela donde se agolpó la juventud romana.

Bien pronto se vió arrancado del sosegado ejercicio de estas tareas, pues que la inmunda Messalina acusó de adulterio á su enemiga Julia, la hija de Germánico, dándole por cómplice á Séneca, por cuya causa fué desterrado á la isla de Córcega. Allí, despues de haber pasado dos años, sintió tan vivos deseos de volver á Roma, que no excusó para conseguir que se le levantase el destierro, lanzar las más bajas adulaciones á la estupidez de Cláudio y al orgullo del liberto Polibio, digno favorito de semejante emperador. Pero tuvo que sufrir aún otros cinco años de un destierro que no concluyó hasta que Agripina, de quien pasó como amante, así que se hubo casado con su tio Cláudio, le hizo nombrar pretor, y le confió la educacion de su hijo Neron, que habia sido adoptado por Cláudio.

Desde este momento la vida de Séneca sigue diferente rumbo. Elevado Neron al trono imperial, fué Séneca, durante algunos años, uno de sus principales, ó el principal de sus consejeros; y si unas veces llegó á ser bastante poderosa la influencia que ejercia sobre su antiguo pupilo para apartarle de los excesos á que le arrastraba su aviesa inclinacion, en otras ocasiones el sabio estóico se prestó á ser cómplice de los monstruosos crímenes cometidos por el hijo de Agripina, en cuyo parricidio tomó tanta parte, que redactó el escrito que, para justificarle, se presentó al Senado; no descuidando, al propio tiempo, el utilizar su posicion para reunir cuantiosas riquezas.

Estas, por una parte, que llegaron á ser blanco de la codicia de Neron, y el desenfreno de toda abominable pasion que se desarrolló en el palacio imperial, donde la presencia de Séneca resultó importuna, le pusieron en muy grave peligro. Trató de conjurarle huyendo y abandonando cuanto poseia; pero á su retiro fué á buscarle la cólera del cruel emperador, y, al mismo tiempo que su mujer Paulina, puso, de la manera que es bien sabida, término á sus dias.

(3) *Justus Lipsius, Manuductionis ad stoicam philosophiam, Libri tres,—Lib.* I, *Dissert.* XVIII.—*Seorsim Seneca laudatus, Scripta ejus maxime, & purgata etiam obiter a calumniis Vita*

Por tal, y no como obra del Renacimiento, cual algunos la han considerado, debe estimarse esta cabeza, que si bien difiere completamente, bajo el aspecto puramente artístico, de las obras de la escuela hierática de Fidias (tanto que, léjos de encontrarse en ella la inmovilidad del tipo religioso, encierra una expresion y un movimiento, quizás exagerados), bien pudiera aplicársele el dicho de Calistrato, tratando de una estátua de Baco: «no anda, pero se conoce que está pronto á echar andar»: no habla, pudiéramos decir de nuestra cabeza de Séneca, pero se conoce que va á hablar.



CASCOS DE LOS GUERREROS DE SANDWICH.

[illegible]

CASCOS

Y

MANTOS GUERREROS,

PROCEDENTES DE LAS ISLAS DE SANDWICH,

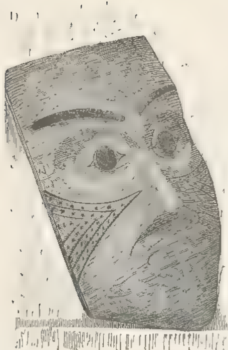
CONSERVADOS

EN LA SECCION ETNOGRÁFICA DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL;

MONOGRAFÍA POR

DON JUAN SALA,

Del Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, y Jefe que ha sido de aquella Seccion.



(1) La historia de las razas que pueblan aquellas regiones de nuestro globo, á que los naturalistas atribuyen un orígen relativamente moderno, se encuentra, en lo general, llena de oscuridades y misterios, que sólo el tiempo y los progresos de la ciencia llegarán un dia á descubrirnos. Esta esperanza es tanto más legítima, cuanto que la ciencia, además de los medios que en sí misma encierra, y con los cuales penetra, cada vez más osadamente, en los abismos de lo pasado y de lo porvenir, cuenta, por lo que se refiere á esta materia, con guias y auxiliares poderosos, cuales son las producciones de la actividad humana en todas las épocas y en todos los países del globo; producciones que llevan en sí, no sólo el sello de las inclinaciones y necesidades del hombre en todos los estados por que ha pasado, sino tambien el particular de la raza de que proceden; permitiendo así que el hombre estudioso pueda, de analogía en analogía, y de deduccion en deduccion, reconstruir el pasado en aquellos pueblos, cuya historia es todavía para nosotros un enigma.

¿Quién al contemplar la sombría magnificencia de los monumentos producidos por los dos grandes imperios que un dia florecieron en ambas Américas, no recuerda involuntariamente á la India y al Egipto? Aquellas inmensas moles de piedra, aquellas figuras colosales, aquella rica ornamentacion, aquellos caractéres simbólicos, todo contri-

(1) *Calarag* (lengua bisaya). Escudo de madera de los pueblos del archipiélago de Filipinas, traido por Malaspina en Mayo de 1795.

Este escudo se puso, adornando la inicial de una monografía, escrita por D. Florencio Janér, encontrándose léjos de España en su viaje á Oriente el Director de este MUSEO, dándole por equivocacion en la nota el calificativo de «Máscara teatral americana.» El adorno que tiene, representando un rostro humano, pudo hacer que cayese en este error quien tal pusiera; pero tan pronto como regresó el citado Director, dispuso la publicacion de una lámina de la verdadera máscara americana, que en el Museo se conserva, con otras análogas, cuya lámina va al frente de dicha monografía, tomo I, pág. 401.—*Nota de la Direccion.*

buye á producir una semejanza y analogía imposibles de desconocer; y estimaríamos temerario el afirmar que esta comparacion no sea el punto de partida para ver más tarde confirmada la opinion que tímida y vagamente se ha enunciado ya, acerca de que el continente descubierto por Colon tuviera por primeros pobladores colonias asiáticas ó africanas.

Pero no es sólo en el territorio ilustrado por Motezuma, ni en aquel en que los Incas llevaron á cabo sus épicas hazañas, donde el observador encuentra la huella de las civilizaciones del antiguo mundo. En medio del Océano inmenso, en islas desconocidas para Europa hasta las épocas más recientes, entre razas que, apenas salen del estado primitivo, aparecen de improviso irrecusables pruebas de que en tiempos remotos, y en virtud de acontecimientos imposibles de determinar hoy, ha existido, más ó ménos momentáneamente, contacto ó relacion entre los pueblos, entre las razas más distintas y más lejanas; se han acometido empresas gigantescas; expediciones atrevidas, de que sólo queda como testimonio dudoso, alguna huella fugaz y medio borrada, si bien bastante para que con el tiempo pueda llegar á convertirse en dato importantísimo, en luz brillante, para iluminar los descubrimientos de la ciencia.

Cuando se visita el Museo Arqueológico de Madrid, y se recorren con la vista las curiosas y extrañas colecciones de objetos oceánicos, en su mayor parte formadas en los viajes científicos hechos en últimos años del siglo pasado y primeros del presente, llaman singularmente la atencion varios cascos ó morriones usados por los guerreros ó caciques de las islas de Sandwich, de Owyhee ó Havai, archipiélago célebre por haber perecido en él Cook, el navegante inglés, que habia hecho su descubrimiento en 1778. Estos cascos, en union con varios mantos guerreros y otros objetos curiosos de las mismas islas, debieron ser recogidos sin duda por la expedicion que mandaba el Marqués de Malaspina, y entregados á las autoridades de las posesiones españolas del N. O. de América, pues que aparecen remitidos en 1789 por D. Estéban José Martinez, comandante del puerto de San Lorenzo de Nutka, y recibidos en Madrid al siguiente año de 1790, con destino al Gabinete de Historia Natural (1).

El carácter más notable de estos cascos, el que hace que el observador se quede á su aspecto lleno de admiracion y absorto en profundas reflexiones, es precisamente su forma, idéntica en un todo á la del casco griego ó etrusco. Es verdad que no entran en su composicion el bronce, ni el hierro, el cuero, ni el asta, ni siquiera la piel del tigre ó de la serpiente, materias con que han adornado y defendido sus cabezas los guerreros de otros tiempos y otros países; es verdad asimismo que en su construccion no ha intervenido el martillo, ni el fuego, ni los otros mil medios empleados por el hombre en todas épocas para confeccionar sus armas defensivas. Una fibra vegetal (2) y la débil mano de la mujer han bastado á formar aquel tocado, que en union de los espléndidos mantos cubiertos de brillante pluma, formaban el distintivo especial de los jefes de aquellos guerreros.

«El vestido de los soldados, dice un viajero describiendo las costumbres de aquellos insulares, se componia del *maro*, especie de ceñidor. Los jefes llevaban cascos y mantos cubiertos de plumas amarillas y rojas, dispuestas en *losanjes* (romboides) y con mucho arte. Sólo el rey tenía el derecho de llevar un manto de plumas amarillas. *Los cascos eran de forma griega*, y coronados de penachos de diferentes colores. Los guerreros célebres y los jefes

(1) Entre los documentos relativos al gabinete de Historia Natural, que se custodian en el Archivo General central, seccion de Instruccion pública leg. 625, se encuentra el siguiente: Memoria de lo que contiene el cajon rotulado al Serenísimo Señor Príncipe de Asturias, de las curiosidades que tejen los indios de las Islas de la Meza ó de Sandwich, que se hallan situadas á los 48° 10′ al O. del meridiano de San Blás. I.° Dos mantos tejidos de una pluma muy fina, de color de carmin y amarillo, de los que usa *Tayana*, rey de la isla de Owihee. II.° Dos esclavinas para mujer, de la misma pluma. III.° Dos ahogadores para mujer, id. IV.° Un abanico de lo mismo. V.° Una carpeta tejida de plumas, con listas encarnadas, amarillas y negras. VI.° Tres gorras hechura de morrion, de la misma pluma, diferentes unas de otras. VII.° Tres pajaritos muertos, los dos encarnados y otro negro, que es de lo que se tejen los mantos, esclavinas y demás curiosidades de los referidos naturales de las islas de la Meza.

Todo lo cual, en union de algunas monedas, fué remitido por D. Estéban José Martinez, comandante del puerto de San Lorenzo de Nutka, en 9 de Julio de 1789, y recibido en el Gabinete de Historia Natural, en 4 de Marzo de 1790.

(2) Véanse las noticias que acerca de esto encontramos en la *Historia de la Oceanía* de S. D. Rienzi, t. II, p. 42; edicion de Barcelona, 1846:

«La pesca, el cultivo y la fabricacion de armas se han perfeccionado mucho desde la llegada de los europeos. Los hombres son los que se cuidan de estas cosas; las mujeres se ocupan en la fabricacion de esteras, que son lisas ó con dibujos, segun el método adoptado para el tejido. Las esteras más bastas sirven de velas á las piraguas, otras sirven de alfombras, y hasta forman mantos, cajas y cestos. Las mujeres fabrican además, con las hojas del *dracano*, cestos, abanicos, cascos de esquisita labor, y los preciosos mantos con que se engalanan los jefes en las grandes festividades. La fabricacion de tejidos es, entre todos los trabajos de la mujer, el más importante, y exige diversos procedimientos, generalmente muy complicados. El más largo consiste en reducir á filamentos el líber del *moral papelero (morus papyrifera)*. Para ejecutar esta operacion, quitan la corteza que han de macerar en agua durante cierto tiempo; luego la corteza interior, separada en cintas, se extiende uniformemente sobre una tabla que forma plano inclinado y se machaca con mazos redondeados ó prismáticos, segun el grado de finura que quieran dar á la tela. Así preparado, este hilo vegetal se expone al aire libre sobre arzas, y adquiere secándose grandísima blancura. Para darle color, lo empapan con jugos extraidos de varios vegetales, y realzan sus matices con barniz brillantísimo. En este estado sirve para la fabricacion de las telas más finas.»

de segunda clase, llevaban solamente la banda de plumas matizadas. Además del manto de plumas, otro distintivo de los jefes era una gola, llamada *parowa*, pendiente de una trenza de cabellos» (1).

Pero si la materia de que han sido formados aquellos cascos se diferencia totalmente de la empleada en los que parecen haberles servido de modelo, en cambio, esta semejanza es tal, que la imaginacion y la razon rechazan como inadmisible la idea de una coincidencia puramente casual. Siéntese uno arrastrado á afirmar que los primeros que se adornaron con aquella insignia guerrera, debieron forzosamente tener á su vista el casco de un soldado griego ó etrusco. Y sin embargo, ¿en qué fundamento sólido puede apoyarse esta opinion? Ninguno existe que pueda pasar de la categoría de *indicio*.

Conviene, no obstante, dejar sentado que no es este el solo *indicio* en que pudiera apoyarse la opinion que atribuyese á aquellos insulares cierto conocimiento de los pueblos antiguos, de quienes parecen haber copiado un atributo guerrero. Los que conocen algun tanto la historia de la raza que puebla aquel archipiélago, refieren ciertas prácticas, ceremonias y costumbres, en todas las cuales se descubre un marcadísimo carácter antiguo. El viajero que ántes hemos citado, y cuyo testimonio habremos de invocar repetidas veces en el curso de este relato, describe en los siguientes términos diferentes juegos que presenció:

«La mayor parte de los juegos de aquellos isleños, dice, consistian en ejercicios gimnásticos, en los que desplegaban una fuerza y agilidad asombrosa. Conocian el columpio, el juego de los cinco bolos, conocido en la India y en Europa, y que consistia en mantener siempre en movimiento cinco bolas, que el jugador recibe y despide sucesivamente, formando una especie de cascada sobre su cabeza. Tenian otro juego, muy semejante al de los antiguos gimnasios griegos, y que consistia en sostenerse el mayor tiempo posible, y con un solo pié, sobre una piedra redondeada y perfectamente lisa. Pero el juego predilecto de los jóvenes era la carrera, que daba lugar á muchísimas apuestas, y les permitia desarrollar todo su vigor y agilidad. El espacio recorrido era bastante limitado al principio, pero despues se dilataba en razon al número de adversarios que se retiraban vencidos; por fin, en la última prueba, el vencedor, bañado en sudor y sin aliento, era aclamado y ganaba la apuesta.»

No es ménos notable y curiosa la descripcion que hace de las ceremonias que precedian y acompañaban á las declaraciones de guerra, y á la manera de conducir ésta, todo impregnado de ese carácter de marcada antigüedad.

«Cuando se acordaba la guerra, prosigue, reuníanse en el templo los sacerdotes y los guerreros, y allí conducian víctimas. En las circunstancias ordinarias, bastaban al efecto gallinas y cerdos; pero en los peligros apremiantes, en las guerras lejanas, habia de correr sangre humana indefectiblemente. Los prisioneros hechos en las últimas guerras, y en su defecto, los delincuentes que se hallaban en las cárceles, eran llevados á los sacrificadores. Arrastrados al pié del ara, recibian la muerte por medio de un golpe de mazo en el cráneo. Sacrificábanse á veces diez y hasta veinte víctimas humanas, al mismo tiempo que muchos animales; y de los despojos amontonados, arrancaban los sacerdotes las entrañas palpitantes para leer en ellas la voluntad de los dioses y anunciar sus oráculos. Segun sus respuestas, se resolvia la guerra ó se aplazaba.

»En el primer caso, los sacerdotes y los guerreros reunidos, discutian y arreglaban entre sí el número de guerreros necesarios, la época en que se los debia llamar y la marcha que habian de seguir. Cada guerrero debia traer sus armas y sus víveres. El mando en jefe del ejército pertenecia al rey, ó á un jefe que el rey nombraba. Cada jefe mandaba los soldados que eran vasallos suyos. En los casos de levantamiento en masa, recorrian la isla ciertos mensajeros llamados *rere*, cuya agilidad era tal, que desempeñaban su encargo en ocho ó nueve dias, á pesar de los descansos que debian hacer y los rodeos á que les obligaban los accidentes del terreno. Como el valor era la virtud principal entre aquellos pueblos adolescentes, eran pocos los isleños que no acudian al llamamiento. Por otra parte,

(1) Rienzi, *Historia de Oceanía*, tomo II, pág. 44. En otro lugar (pág. 50), dice sobre el mismo asunto lo siguiente:

«La vestidura de los habitantes de Havai ha sufrido una completa modificacion, y principalmente el uniforme del ejército, que es enteramente europeo. A la llegada de Cook, el *maro* era el único vestido de los hombres del pueblo y de los jefes subalternos. El de las mujeres consistia en una especie de tela dispuesta segun el gusto ó capricho de cada una, ya cubriendo la cabeza y levantando los pechos, ya únicamente rodeando el cuerpo. Sólo los jefes superiores tenian el derecho de llevar un manto ó una estera, fabricada con la tela del país, y sujeto á la espalda. En las grandes festividades y en los dias de combate, se adornaban con el manto de plumas. Ambos sexos iban ordinariamente descalzos. Pero cuando tenian que andar largo tiempo sobre la roca de coral que forma la base de aquellas islas, usaban sandalias hechas de la fibra que cubre el coco. Sólo los jefes llevaban cascos de guerra. Los demás no tenian otro tocado sino sus propios cabellos, que arreglaban de diversos modos. Unos los llevaban largos y extendidos; otros los trenzaban, y otros, en fin, no conservaban más que una banda de cuatro dedos de ancho, que se extendia desde la frente hasta el occipucio, imitando la cimera de un casco. El resto de la cabeza iba afeitado.»

habia un oficial, llamado Uru-oki, encargado de vigilar á los rezagados, y si encontraba alguno, le hendía y hasta le cortaba la oreja, estampándole de este modo una marca de infamia indeleble. En seguida le conducian al campamento con una soga alrededor del cuello. . . . .

» Unos sacerdotes llevaban á la cabeza del ejército la estátua del dios de la guerra, del terrible Tairi. Consultábase nuevamente á los *augures*, quienes daban las respuestas de los dioses, *despues de examinar las nubes y las entrañas de las víctimas*. El rey arengaba al ejército; en seguida cada jefe alentaba á sus soldados y se preparaban á la pelea. . . . .

» El ejército se formaba en batalla y se dividia en centro y en alas, dispuestas de modo que, cuando habian emprendido un movimiento, tomaba la forma de media luna. Los honderos y lanceros ocupaban la primera línea. Rara vez empezaba el combate por una accion general. Despues de haberse observado algun tiempo y haberse armado emboscadas mútuamente, solia salir un guerrero de las filas y desafiaba á un adversario del campo enemigo. Contestaba otro guerrero al llamamiento, y en presencia de ambas huestes, cada una de las cuales hacía votos por su combatiente y le animaba con sus gritos, se trababa una lucha terrible, encarnizada, que no podia teminar sino con la muerte de uno de los dos campeones. Cada movimiento, cada grito de un guerrero, llevaba á su campo la esperanza ó el terror, hacia estremecer y rugir alternativamente á entrambas huestes, por cuanto del éxito de aquella lid dependia muchas veces el de la batalla. A veces empezaban el combate en varios puntos de la línea con peleas parciales; y cuando despues de algunos dias seguidos de aquellas luchas aisladas no habia ventaja bien señalada por ningun bando, se presentaba un enviado, empuñando una rama de palma ó de *ti*, y portador de palabras de paz. Entónces se reunian los jefes, y se acordaba poner término á la guerra; pasaban al templo, donde inmolaban un lechon, cuya sangre regaba el suelo; luégo, en presencia de ambos ejércitos, tejian los jefes una corona de *mairi*, planta olorosa, la depositaban en el templo, y sellaban la conciliacion con danzas, banquetes y fiestas, á que asistian confundidos ambos partidos.

»Cuando tras de encuentros parciales ó al primer choque se generalizaba la accion, trabábase entónces una batalla furiosa, que muy pronto se extendia por toda la línea. La reserva, compuesta ordinariamente de los guerreros más aventajados, no se presentaba por lo general sino en el momento á propósito para decidir la victoria. En algunas circunstancias las tropas se retiraban por ambas partes; otras veces quedaba dudoso el resultado por unos cuantos dias consecutivos; pero lo más frecuente era que uno de los dos partidos quedase dueño del campo de batalla; y los vencidos, abandonando sus armas, huian perseguidos por los vencedores, que si los alcanzaban, los hacian prisioneros y los conducian al campamento; allí la vida y la libertad de los prisioneros se hallaban completamente á merced del rey y de los jefes...

»Despues de una batalla, el partido vencedor enterraba únicamente á los suyos, abandonando insepultos los cadáveres enemigos. El reparto de la presa se hacía entre los guerreros vencedores en proporcion de su gerarquía; y los prisioneros, las mujeres y los niños, reducidos á la condicion de esclavos, tenian que trabajar por cuenta de sus nuevos amos » (1).

La intervencion de los augures, la consulta de las entrañas de las víctimas, la distribucion y clasificacion de los combatientes de un ejército, el reparto y esclavitud de los vencidos, son otras tantas prácticas que en medio de una sociedad casi salvaje y de costumbres en general propias del estado primitivo, parecen confirmar la opinion de un conocimiento vago y remoto de los pueblos de la antigüedad. ¿Pudo existir este conocimiento? ¿Hay algun hecho histórico en que pueda apoyarse tal suposicion? La historia de las antiguas expediciones marítimas nada nos dice sobre este punto; por el contrario, la creencia de que las columnas de Hércules eran el límite del mundo conocible, tiende á establecer la conviccion de que jamás una nave partida del antiguo continente se lanzó á cruzar los Océanos inmensos, ni á doblar los grandes cabos, hasta los tiempos modernos, en que el génio hispano-lusitano acometió esta atrevida empresa y paseó gloriosamente los pabellones de ambas naciones, descubriendo un mundo igual ó superior al antiguo en belleza y extension.

Vedado nos está, por lo tanto, salir del terreno de las conjeturas, ni apreciar los hechos en que hemos insistido de otro modo que como *indicios*. Pero si la falta de medios mejores, y sobre todo nuestra insuficiencia, nos impiden

(1) Rienzi, *Historia de la Oceanía*, tomo II, pág. 44 y siguientes.

formular en esta cuestion una opinion determinada, no creemos inútil del todo la tarea que nos hemos impuesto de acumular datos, que otras inteligencias más claras podrán utilizar, hallando la clave de un enigma para nosotros indescifrable.

Entre la série de maravillas y fábulas que constituyen la historia de los primitivos tiempos del pueblo que estudiamos, se encuentra repetido el hecho de la aparicion de hombres blancos en aquellas islas desde las épocas más remotas.

Segun opinion de una parte de los sacerdotes, depositarios, allí como en otras partes, de las tradiciones de la antigüedad, el primer habitante de aquella islas era de orígen celeste; descendia de *Haumea*, divinidad benéfica y del sexo femenino. Segun otros sacerdotes, *Akea*, divinidad intermedia entre los dioses y los hombres, era el padre de la poblacion y el tronco directo de sus reyes. Pero la opinion ménos inverosímil, despojada de lo maravilloso que la rodea, es que los habitantes primitivos llegaron en una piragua de *Taiti*, esto es, de *léjos;* véase lo que añadia la tradicion:

«En los tiempos más remotos, en la época en que el Océano cubria todo el espacio, se posó sobre las aguas una ave descomunal, y puso un huevo, el cual, fecundado sin duda por el sol, produjo á Havai. Llegaron luégo en una piragua procedente de *Taiti*, un hombre, una mujer, un cerdo, gallinas y un perro. Estableciéronse en la costa oriental de la isla principal, y se entendieron amistosamente con los dioses y con los espíritus, únicos que poblaban á la sazon las cumbres de los peñascos y de las montañas, llamadas islas Havai. Segun las tradiciones de Oahu, un diluvio sumergió aquel grupo de islas, á excepcion de un pico llamado Muna-kea. Allí pudieron salvarse algunos individuos, y aquel resíduo de una poblacion tragada por las ondas, sirvió de gérmen á la poblacion actual. Un sacerdote de Havai, llamado Kama-Pii-kai, colonizó á Taiti. Bajo el reinado de Kahu-kapu, se erigió el famoso templo de Makini, edificado por un *kauna* ó sacerdote extranjero llamado Paao, que fundó allí su culto. Aquel sacerdote *era un hombre blanco*, que llegó de países lejanos con dos dioses, grande el uno, y el otro pequeño, los cuales fueron luégo contados en el número de los de la isla, y adorados en el templo de Makini. Aquel sacerdote, entre otros hechos maravillosos, cuenta el de haber curado con sus oraciones á uno de los hijos de Kahu-kapu. A Paao sucedió su hijo Opiri, y sirvió de intérprete al rey en otra aparicion de los blancos en la isla.

»Cerca del templo, segun las tradiciones, habitaba el hermano de Kana, gigante que viajaba de una en otra isla andando por el mar. Muchas veces se mantenia con un pié en Oahu y otro en Havai. Entre los hechos extraordinarios que se le atribuyen, suelen los isleños repetir el siguiente: «Un dia que los havaianos habian ofendido al rey de Taiti, éste, para castigarlos, les privó del sol. Espantados con las tinieblas que cubrian la isla, los habitantes invocaron al hermano de Kana, y le rogaron fuese á Taiti, donde residia Kohoa-Arii, el dueño del sol. El gigante se calzó sus mejores botas, fué á ver á Kohoa-Arii, y alcanzó de él que devolviera el sol á los havaianos; y para evitar en adelante igual desgracia, clavó el astro en el cielo, de donde no ha vuelto á moverse.»

En medio de estas alegorías se adivina una tradicion verdadera. Aquel hombre que atraviesa el mar, aquella luz clavada en las islas, todas estas fábulas demuestran una civilizacion antigua y un conocimiento inmemorial del arte de la navegacion.

Aun podemos citar otra fábula tradicional del mismo carácter, y téngase presente que seguimos copiando las relaciones del viajero ya citado:

«Un jefe, llamado Rono-Akua, que habia sido divinizado por la supersticion de sus compatriotas, se habia desterrado voluntariamente, anunciando en tono profético que volveria un dia en una isla flotante, trayendo cocoteros, cerdos y perros; y cada año era Rono esperado como un dios protector; siendo objeto de una fiesta general que mantenia el recuerdo de su promesa, y en la cual se celebraban juegos bastante análogos á los de la antigua Grecia; la lucha, la carrera, el pugilato, el combate con jabelina, eran allí, como en otro tiempo en Olimpia, ejercicios públicos, en los cuales se conferian premios con toda solemnidad á los vencedores» (1).

No juzgamos tampoco fuera de propósito añadir á estas oscuras y dudosas tradiciones de los tiempos heróicos, el retrato de un personaje, cuyo carácter tiene tambien mucho de heróico y de legendario, que hizo gran papel en todos los sucesos que acompañaron á las relaciones entabladas entre la poblacion del archipiélago de Sandwich y

(1) Rienzi, *Historia de la Oceanía*, tomo II, pág. 54 y siguientes.

todos los viajeros europeos que arribaron á aquellas islas en los últimos años del pasado siglo, y fué además el héroe principal de ciertos acontecimientos más ó ménos trágicos. Llamábase *Tai-ana*, y era el jefe más distinguido de los ejércitos de *Tamea-mea*, en un principio rey de la isla de Ovyhee, en que fué muerto Cook, y más adelante soberano de todo el archipiélago. La importancia de *Tai-ana*, sus oficiosas relaciones con todos los navegantes, y sus constantes esfuerzos para usurpar el poder, fueron causa de que algunos viajeros le llamaran rey, contándose entre éstos el gobernador español de Nutka, que remitió las curiosidades procedentes de aquellas islas; pero esta afirmacion es errónea.

Véase el retrato que hace de *Tai-ana* el viajero é historiador francés Rienzi:

«El capitan inglés Meares, que visitó las islas por los años de 1786 y 1787, llevó luégo á Macao á Tai-ana, uno de los más célebres generales de Tamea-mea, el cual era buen mozo; tenía cinco piés diez pulgadas de estatura; era de semblante agradable, de carácter blando y justo; estaba dotado de gran inteligencia, y sabía conservar siempre moderacion y decoro. Hallábase un dia asistiendo á un banquete con que Meares obsequiaba á sus oficiales; algunos chinos miserables mendigaban al rededor del barco las migajas del banquete, pero eran rechazados brutalmente por los marineros con aplauso de los oficiales; Tai-ana se manifestó vivamnte conmovido, y dirigiéndose al capitan y á los convidados, exclamó: «¿Por qué tolerais esa injusticia? Vosotros teneis más de lo que necesitais; dad, pues, alguna cosa á esos desdichados que están pereciendo de hambre; es una crueldad dejar perecer de ese modo á los hombres. En Havai nadie tiene hambre ni mendiga; la tierra dá lo bastante para alimentar á naturales y extranjeros» (1).

Otras noticias, sin embargo, pintan por el contrario á este jefe como dotado de un carácter turbulento y feroz, devorado por la ambicion de poder, y dispuesto á conquistarle y á engrandecerse por cualesquier medios. Él dispuso la captura por traicion de los barcos mercantes americanos *Leonor* y *Bella Americana*, contra la voluntad del rey Tamea-mea, que, no obstante, por debilidad, careció de la energía necesaria para estorbar resueltamente ó castigar con severidad aquellos actos vandálicos. El mismo historiador á que nos referimos lo reconoce así en el siguiente relato:

«Habia entónces, dice, en la córte de Havai, dos bandos distintos. El primero tenia por jefe á Tai-ana, que se habia adquirido gran reputacion de valor entre los esforzados guerreros de Havai. Ambicioso, violento é iracundo, pero valiente, osado y de una actividad prodigiosa, Tai-ana, verdadero forbante, no veia porvenir, ni civilizacion, sino en la fuerza y la guerra. Elocuente y persuasivo, habia unido á su partido á sus dos hermanos, *Noma-Taha* y *Tamea-Motu*, y segun parece, por consejo suyo se apoderó este último de la *Bella Americana*.

. . . .

»Soñando, mucho tiempo hacía, con la conquista del archipiélago, no veia más medio para conseguirlo, que procurarse barcos de guerra y armas de fuego; así que, mientras estaba invernando la *Leonor*, habia propuesto apoderarse de este barco, y despues renovó la proposicion respecto de la *Princesa Real*, barco inglés apresado por los españoles.

»El otro bando estaba representado por el rey mismo y por varios jefes de nota, como Kiai-Moku, Kara-Hairo y Karai-Mamahu. Aquel rey, poco conocido en Europa, pero muy apreciado por los navegantes que tuvieron contacto con él, fué para las islas Havai una especie de Pedro el *Grande*. Valeroso y elocuente como Tai-ana, superaba á este jefe en las prendas eminentes que distinguen á un legislador. De ánimo recto y firme, habia comprendido que sustituyendo la bondad á la violencia, se granjearia indudablemente el afecto de sus súbditos. Dotado de un talento político notable, adivinó que para hacer aceptar las reformas ó innovaciones que intentaba, era preciso empezar por establecer la justicia y la lealtad en las instituciones y en las costumbres, en vez del fraude y el robo que habian imperado. Así fué, que se opuso constantemente á los temerarios proyectos del bando contrario» (2).

Sus adversarios le suscitaron dificultades contínuas y esto produjo guerras largas y sangrientas entre Tamea-mea y los reyes de las otras islas del archipiélago. En 1792, época en que visitó por primera vez las islas de Sandwich el navegante inglés Vancouver, estaba declarada la guerra entre Tamea-mea, que reinaba en la isla de Havai, y los reyes de Oahu y Tawai, el primero de los cuales era *Tri-teri*, y el segundo el jóven *Taumu-arii*, en cuyo nombre gobernaba

---

(1) Rienzi, *Historia de la Oceanía*, tomo II, pág. 60.
(2) Idem, *Id. id.*, tomo II, pág. 61.

su pariente Enemo. Comprendiendo Tamea-mea las ventajas que podia reportar de una alianza con cualquier nacion poderosa de Europa, para vencer á sus enemigos, y llevar adelante sus proyectos de engrandecimiento, se apresuró á recibir con todo género de obsequios y agasajos al célebre marino inglés, el cual se encontró involuntariamente y y desde un principio convertido en árbitro de las contiendas del país, porque los reyes contrarios á Tamea-mea no se descuidaron tampoco en hacer esfuerzos de todo género para conquistarse las simpatías del navegante. Otro tanto sucedió con los que formaban el partido de oposicion en el reino mismo de Tamea-mea; así fué que, tras la visita del monarca, recibió Vancouver la de Tai-ana, y su hermano Tamea-mutu, que se le presentaron con la mayor arrogancia, y haciendo alarde de un poder muy superior al que tenian. Véase en qué términos refiere él mismo la impresion que le hizo Tai-ana, y las noticias que recogió acerca de este guerrero:

« Varias piraguas que se habian lanzado al mar durante la mañana (2 de Marzo de 1792) bogaban en pos de nosotros; mandé poner al pairo con objeto de esperarlas, y no tardé en recibir la visita de *Tai-ana*, famoso jefe de aquellas islas, de quien se habla largamente en el viaje de M. Meares. Le recibí con las consideraciones debidas al carácter estimable que se le atribuia, y que se demostraba en parte por el interés agradecido que manifestaba hácia su protector. Pareció que deseaba terminar pronto el cambio recíproco de atenciones, y se apresuró á informarnos de que, desde su regreso de *China*, habia residido en Owyhee, donde ocurrieron conflictos sangrientos, combatiendo él en el bando de Tamea-mea, contra Timau-hiri, el cual, segun pudimos comprender, desde la muerte de Tiri-bu, habia compartido la autoridad soberana con *Tamea-mea*. Dijonos que la muerte de Timau-hiri, acaecida en una batalla, y á manos de Tai-ana, habia decidido la victoria completa; y que en seguida, él y su aliado convinieron repartirse el gobierno de la isla, que Tamea-mea poseyó la soberanía de los tres distintos del Norte, y Tai-ana la de los tres del Sur» (1).

Más adelante, habiendo conocido á otro jefe llamado Kahu-motu, éste confirmó casi todo lo dicho por Tai-ana, respecto á las guerras y otros sucesos; pero aunque reconoció las altas cualidades de este jefe, negó que tuviera un poder igual al de Tamea-mea, asegurando que no habia más que un *arii de hoi* (soberano) en toda la isla de Owyhee, y era Tamea-mea; que si Tai-ana fuera *arii* lo hubiera sido él tambien, así como todos los jefes de igual importancia en la isla (2).

En los años siguientes de 1793 y 1794, despues de varias expediciones y reconocimientos practicados en la costa N. O. de América, volvió Vancouver á hacer diferentes estaciones en el archipiélago de Sandwich, y continuó ejerciendo su papel de mediador en las contiendas políticas que dividian á la poblacion de aquellas islas. Pero fuese obcecacion de los partidos, fuese, como parece más probable, que encontrara más ventajoso para los intereses de Inglaterra aceptar un protectorado que aseguraba la dominacion inglesa en aquellos mares, y ajustase su conducta á este propósito, es lo cierto que la paz no llegó á consolidarse, y que al fin se firmó un tratado entre el rey Tamea-mea y el marino inglés, reconociéndose aquél vasallo de la corona de Inglaterra, la cual, en cambio, se obligaba á prestar á aquel rey un decidido apoyo para vencer á sus enemigos.

Tan pronto como Vancouver abandonó aquellas apartadas regiones, trayendo á su patria, además de un tesoro de descubrimientos científicos, aquella adquisicion política, *Tamea-mea* se apresuró á emprender su obra de conquista, y envió contra las islas enemigas á su general Tai-ana; pero éste, á quien pesaba el engrandecimiento de su soberano, en vez de operar contra sus adversarios, se unió á ellos, y Tamea-mea contó un nuevo enemigo más sensible que los otros. No desmayó, sin embargo, y marchando á la cabeza de un nuevo ejército, obtuvo una série de victorias que le permitieron establecer en todas las islas su dominacion.

Mientras se hallaba ausente de su capital, el hermano de Tai-ana trató de provocar una rebelion; pero bastó el regreso del rey para sofocarla, y desde entónces se acordó que todos los jefes se incorporarian al ejército y le acompañarian á la guerra; y para dar á este decreto una aplicacion inmediata, Tamea-mea condujo todas sus huestes á la isla de Oahu, donde le aguardaba tambien el grueso de sus enemigos, confiando el mando al valeroso jefe Karai-Moku. Desde los primeros dias que siguieron al desembarco, Tamea-mea encontró al ejército enemigo en una llanura situada entre Nono-Ruru, capital de la isla, y el rio Eva. Empeñóse la batalla, que fué fatal para los rebeldes, pereciendo en ella *Ta-eo*, rey de Tanai y de Nihau. *Tai-teri*, rey de Oahu, y Tai-ana, el general traidor,

(1) VANCOUVER, *Viaje de descubrimientos*, tomo I, pág. 189.
(2) Idem, *Id. id.*, tomo I, pág. 192

reunieron los restos del ejército en el valle de Anu-anu, cerca del pico de Pari, célebre por su inmensa altura, así como por la espantosa profundidad de los precipicios que le rodean, y visitado por todos los viajeros á causa de lo extraño del paisaje circunvecino. Tamea-mea, sin detener su marcha, alcanzó de nuevo á sus enemigos, y empeñó nueva batalla más encarnizada que la anterior. En los primeros encuentros fué muerto el rey *Tai-teri;* y Tai-ana, despues de sostener largo tiempo el choque del ejército victorioso, y cuando no le quedaban ya más que trescientos combatientes, efectuó su retirada en la direccion de Pari, llegó á la cumbre de la montaña, y no teniendo esperanza alguna de salvacion, cual otro Leonidas, se precipitó en el abismo con sus trescientos soldados, que prefirieron morir con su jefe á entregarse al vencedor.

Tal fué este guerrero célebre que, puede decirse, reunia en sí todas las tradiciones heróicas y belicosas de la raza á que perteneció. Sus actos todos, el papel que desempeñó en las contiendas políticas de su país, su inclinacion constante á ponerse en relacion con los europeos que visitaban las islas, revelan, á no dudar, elevacion de miras y cualidades de carácter que hubieran podido adquirir completo desarrollo en un campo más extenso, cual sólo podia ofrecérselo la civilizacion europea. Cuantos navegantes llegaron de aquel archipiélago á fines del siglo último, han hecho un retrato interesante de este personaje, cuyas dotes oscurecian á las del mismo rey Tamea-mea, por tantos conceptos notable. Esta circunstancia, así como el incompleto conocimiento del idioma y de la historia del país, fueron causa de que muchos atribuyeran á Tai-ana una posicion y un rango que no le pertenecia, como sucedió á las autoridades españolas que remitieron los objetos regalados por aquel jefe, á quien en sus comunicaciones dan el nombre de rey, dignidad que, segun hemos visto por los testimonios que cita Vancouver, nunca llegó á revestir el caudillo havaiano. Él, sin embargo, segun hemos visto, no perdió ocasion de procurar que su nombre y su fama llegaran á Europa, como lo prueba el empeño que mostró siempre en adquirir relaciones de intimidad con los viajeros célebres, y hacerles regalos de objetos de su uso particular, como si adivinara que, al contemplarlos un dia en nuestros museos, habia de pronunciarse su nombre y hacerse el relato de sus hazañas. Así se ha realizado en efecto; y cuando hoy se estudian en nuestro Museo Arqueológico esas procedencias oceánicas, involuntariamente se hacen consideraciones sobre la extraña coincidencia de aquella forma de cascos guerreros que, habiendo sido quizá en su origen modelados sobre los que adornaron las cabezas de los descendientes de Héctor ó de Aquiles, parece que han trasmitido las cualidades heróicas de éstos á sus imitadores, á quienes, para ser otros Héctor ó Aquiles, no faltó probablemente más que nacer treinta siglos ántes en la patria de Homero, en vez de venir al mundo en nuestros tiempos, léjos de la cultura europea, y sobre islas perdidas ó ignoradas en medio del inmenso Océano Pacífico.

MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGUEDADES.

Edad antigua. — Arte cristiano. — Escultura.



SIGNOS DEL ZODIACO

QUE SE ENCUENTRAN EN LA FACHADA DE LA BASILICA DE S.N YSIDORO DE LEON

SIGNOS DEL ZODIACO

DE LA

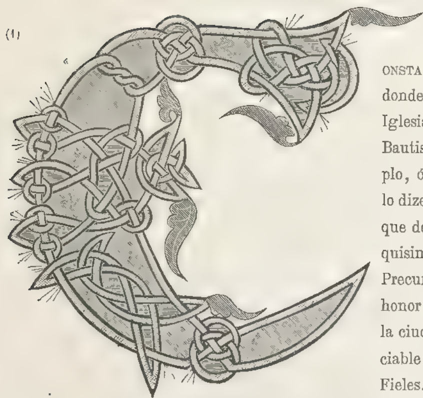
IGLESIA DE SAN ISIDORO DE LEON;

ESTUDIO

POR

DON JUAN DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO.

I.

(1) 

Consta por los instrumentos, y papeles antiguos, que en el sitio donde oy está el Monasterio de San Isidoro, hubo antes otra Iglesia, dedicada al glorioso precursor de Christo, San Juan Bautista. Quienes fuesen los primeros fundadores de este Templo, ó en que tiempo al Santisimo Precursor se dedicase, ni lo dizen los manuscritos, que hemos visto, ni citan Authores, que de ello traten. Probablemente discurren, aver sido antiquisimo este Templo, por la preciosa Reliquia de el Santo Precursor, que es la mandebula, ó quixada inferior, á cuyo honor se levantó aquella Iglesia: y que al mismo tiempo que la ciudad de Leon, tuvo la dicha de poseer Reliquia tan apreciable erigiesse Templo, y Altar, donde fuesse venerada de los Fieles. De donde intenta convencer un manuscrito, que hemos visto de Author bien diligente, que la edificacion de la Iglesia de San Juan, fue luego que de Sublancia, destruida por el Emperador Trajano, passó aquel Pueblo christiano á Leon, lo que persuade con fundamentos no improbables; en el inventario mas antiguo de las Reliquias, que ay en el Convento de San Isidro, nombrando la de San Juan, se dize, ser la Reliquia mas antigua, que ay en Leon, y parece consequencia, que la Iglesia de el Santo Precursor, fuesse tambien de las mas antiguas. Por los años de quinientos y sesenta y nueve, era ya Iglesia de autoridad, pues en ella segun la tradicion, se juntó Concilio, contra los Arrianos Sacramentarios; el qual Concilio, por diversas causas se acabó en Lugo, determinando los Padres,

(1) Esta letra pertenece á un códice del siglo XI, en la Real Academia de la Historia.
Por error material del que escribió la letra de la lámina, se puso en sus epígrafes «edad antigua» por «edad media.»

la Real existencia de Christo Sacramentado, en cuya memoria, en ambas Iglesias, desde aquel tiempo, esta su Magestad patente, á todas horas, de dia, y noche. Invadieron los Mahometanos á España, por los años de 714, y en poco tiempo la dominaron, padeciendo Leon el comun estrago, que las demas Ciudades, y Pueblos; pero su furor barbaro, no ofendió la Iglesia de San Juan Bautista, por la devocion que tienen los Moros con el Santo Precursor, como afirma el Cardenal Baronio: (1) y el Doctor Illescas escribe, que conservaron el Templo de San Juan Bautista, de la Villa de Baños, cerca de la Villa de Dueñas» (2).

De este modo explica un diligente historiador de principios del pasado siglo (3) el orígen de aquel venerando edificio, tradicion que tiene grandes visos de certeza, por las razones que aduce el diligente P. Maestro salmantino. Al escribir la monografía de San *Juan Bautista de Baños* en la provincia de Palencia, publicada en el tomo I de esta obra, ya tuvimos ocasion de advertir la especial devocion que los pueblos de orígen germánico tuvieron siempre al Santo Precursor; y respecto á la verdadera veneracion que inspira á los musulmanes, dejamos consignado que la tienen muy especial por el profeta Zacarías y su hijo Yahya, que es el mismo que nosotros llamamos San Juan Bautista, aduciendo entre otros datos, como irrecusable comprobante, el testimonio del mismo Koran, en el cual se lee (Sura III, vers. 33 y siguientes), que mientras Zacarías oraba en el templo del Señor, los ángeles le ofrecieron el nacimiento de un hijo que sería llamado Yahya, de una palabra árabe que significa «dar vida,» y que aquel niño debia anunciar y confirmar la palabra ó el verbo de Dios, añadiendo los ángeles que Yahya conservaria una pureza perfecta, y que sería uno de los grandes profetas del pueblo escogido. Tiene, pues, grandes caractéres de verosimilitud la narracion del P. Manzano, aunque no encontramos dato histórico y concluyente que aleje toda duda acerca de la existencia de una antigua iglesia visigoda que se levantara en el mismo sitio que hoy San Isidoro; y no sería extraño que el dia más inesperado se encontrasen restos de su antigua fábrica, si no fué que aprovechadas sus piedras sirviesen para las más recientes edificaciones.

De qué modo llegara á destruirse, tampoco puede asegurarse cumplidamente, aunque viniendo á más cercana época ya consta la existencia de una antigua iglesia que, consagrada al Bautista, existia al final del siglo X, puesto que fué reedificada de *ladrillo y lodo* por Alfonso V para sepultura de los reyes, y reformada con obra de sillería por D. Fernando I de Castilla y Doña Sancha de Leon, conservándose despues de ocho siglos el grave y sombrío templo de San Isidoro en la capital del antiguo reino leonés, para admiracion de los amantes del arte y utilísima enseñanza de su historia.

Colocadas en él las reliquias de San Isidoro, lo que se verificó despues de haber estado el santo cuerpo un corto espacio de tiempo en la iglesia catedral, queriendo guardar todavía nuevos piadosos recuerdos dentro de aquella iglesia, dispuso el católico monarca, en el año 1065, que se trasladasen á ella las reliquias de San Vicente Mártir, y algunas de sus santas hermanas Sabina y Cristeta, que se hallaban en Avila sin prestárseles la correspondiente veneracion y culto. Bien atestiguan una y otra traslacion, y la fábrica de la iglesia, la lápida, con inscripcion de monacales caractéres, llamados vulgarmente góticos (4), que se conservaba cuando nosotros la visitamos en el cláustro principal de aquella Real colegiata, junto al panteon de los Reyes, no muy léjos á la verdad de otra romana, que copiamos tambien en nuestra obra titulada *Viaje de SS. MM. y AA. por Castilla, Leon, Asturias y Galicia.*

Estas reliquias, cuyo culto sostenian las religiosas de San Pelayo y de San Juan y una comunidad de eclesiásticos seculares, fueron miradas con tan piadoso celo por Alonso VII y su hermana Doña Sancha, que á fin de que recibiesen más cumplido culto, trasladaron los canónigos regulares de San Agustin, moradores de una solitaria quinta en Carvajal, al convento de San Pelayo, pasando las monjas á la casa que ellos debajan. No contenta con esto la católica Doña Sancha, que en su místico amor al santo arzobispo, se titulaba su espiritual esposa, dió al monasterio

(1) Tom. VIII, anno 643.

(2) Tom. I, fól. 238.

(3) *Vida y portentosos milagros de el glorioso San Isidro, Arzobispo de Sevilla y egregio Doctor y Maestro de las Españas, con una breve descripcion de su magnífico templo, y Real casa del mismo señor San Isidro, en la muy noble Ciudad de Leon: escrita por el R. P. M. Fray Josef Manzano, de el Sagrado Órden de Predicadores, Hijo de el Ilustre Convento de San Estevan de Salamanca, y calificador de la Suprema. Sácala á luz el Real Convento de San Isidro de Leon, y la consagra al Monarcha de dos mundos, el Catholico Rey de las Españas, Nuestro Señor D. Phelipe Quinto (que Dios guarde).— En Salamanca en la Imprenta Real, por Eugenio Garcia de Honorato y San Miguel. Ano de* 1732.—Pág. 232.

(4) Dicha inscripcion dice así: «Hanc quam cernis aulam Sci. Johannis Baptiste, olim fuit lutea, quam nuper excellentissimus Fredenandus rex et Sancia regina edificaverunt lapideam. Tunc ab urbe Hispali adduxerunt ibi corpus Sci. Isidori episcopi in dedicatione templi hujus die XII kal. jan. era MCI.ª deinde in era MCIII.ª VI idus mai adduxerunt ibi de urbe Avila corpus Sci. Vicentii, fratris Savine Xpistetisque. Ipsius anno prefatus rex revertens de ostes ab urbe Valentia hinc ibi die sabbeto, obiit die III feria VI kal. jan. era MCIII.ª Sancia Regina Deo dicata peregit.»

sus reliquias, sus tesoros y hasta su mismo palacio, movida, segun Lúcas de Tuy, por una revelacion del santo Doctor (1); y estos mismos príncipes llevaron á cabo la consagracion de la reedificada iglesia (2) con tan desusada pompa, que dice de ella el Tudense *jamás la presenció tan magnífica la ciudad* (3). Y no quedó aislada la proteccion de Alfonso VII y su virtuosa hermana hácia aquella venerada casa religiosa; el obispo legionense trató de erigirla en catedral; y tanto pudo su religioso deseo en el ánimo de Fernando II y su esposa Doña Teresa, que interesándose estos piadosos monarcas con el Papa Alejandro III, dió un Breve por el cual se concedia la ereccion que se deseaba; la cual, sin embargo, no se llevó á cabo por disposicion del mismo Pontífice, movido de causas que no son de este lugar.

Objeto de cariñosa solicitud aquella iglesia, cuyo orígen, fundacion y progresos acabamos de indicar, obtuvo varias prerogativas de la Silla Apostólica, siendo la más notable la de tener contínuamente expuesto de dia y de noche al Señor Sacramentado, el principio de cuya piadosa práctica se pierde en una remota antigüedad, si no toma su orígen en la tradicion consignada por el P. Manzano, de que ya dimos cuenta á nuestros lectores. El número de canónigos que tuvo fué el de diez y ocho, con cuatro prebendas de oficio, entre ellos (4), y al frente de este cabildo, un abad perpétuo con anillo, pectoral, uso de vestiduras episcopales y jurisdiccion *vere nullius*.

El edificio ha sufrido restauraciones posteriores, principalmente la capilla mayor, casi levantada de nuevo en el siglo XVI, y adornada en el XVII con los retablos colaterales, desapareciendo el principal á principios del presente siglo abrasado por el incendio que produjo una exhalacion, así como la antigua y renombrada sillería del coro y las vidrieras pintadas de las ventanas. Entónces tuvo lugar en este respetado santuario una indisculpable profanacion artística que tambien observamos en el interior de la catedral. Las naves seculares se encalaron lastimosamente, y en los muros se pusieron detestables *retablos de pintura*.

(1) Notable por más de un concepto la relacion del Tudense, vamos á permitirnos trascribirla. —«Como la Reyna D.ª Sancha, hermana del dicho emperador D. Alonso, morase en el palacio Real, que era pegado con la Iglesia de Sant Isidro, é continuamente se ponia á orar en una ventana, que está en lo mas alto de la pared de la nave mayor de la dicha Iglesia de Sant Isidro en derecho del altar mayor (a), e se mandaba entonces por cierto aposentamiento del dicho palacio, e por allí miraba, e veia el santo cuerpo del glorioso confesor Sant Isidro, ó al menos el arca en que yace el dicho cuerpo santo, e le rezaba sus devociones, e ansimesmo veia, e oia por allí muchas veces los Divinos Oficios que los Canonigos hacian, é cantaban en el coro, y en el altar: e teniendo esto ansi de costumbre, acaeció que un dia arrebatada en éxtasis, y enlevada sobre su natural sentido, vió los cielos abiertos e al gran Doctor Sant Isidro, esposo suyo, muy resplandeciente, con una claridad maravillosa e sentado en un talamo muy guarnecido de oro, é de piedras preciosas muy relucientes, entre muchos coros de Angeles, e grande acompañamiento de Vírgenes muy blancas, el que con voz muy clara, e suabe la dixo estas palabras: Hermana mia muy amada, y esposa mia muy dulce, este es el talamo que el Señor tiene aparejado para tí, si procurares guardar el propósito de la virginidad que me has prometido sin corromperlo en tu voluntad, e agora por que este lugar donde estás, es consagrado al Señor, e muy junto con la Iglesia, partete de este palacio y edifica otro para tí, é dá este á los mis Canonigos, porque no conviene á persona alguna seglar morar en el corporalmente, ó con osadías: é aunque tú te has ofrecido á Dios por el voto de virginidad, e yo amé siempre las mujeres devotas, mas nunca tuve por bien que ellas corporalmente residiesen cerca de mí por mucho tiempo. Dichas é oidas ansi estas palabras, cesó la vision, é tornó la Reyna en sí, e hizo llamar al santo varon Pedro Arias, Prior de Sant Isidro, con sus Canonigos, é dioles luego el sobredicho palacio, é con alegre tono e piadosa devocion les contó la vision susodicha, e fuese luego con ellos al santo cuerpo del sacratísimo esposo, dando al Señor con las entrañas de su corazon infinitas gracias y loores, e haciendo muchos sacrificios por los bienes celestiales que ansi le eran prometidos. Era tanta su devocion, y el derramamiento de sus lágrimas, que hacia llorar á todos quantos estaban presentes. Y hecho aquello, pasose á otra casa, que era fecha en la plaza de Sant Isidro, etc.»

(2) Los mismos cuidaron de dar honrada sepultura al maestro Pedro..... (no nos atrevemos á fijar el apellido, que cada cual lee á su modo en la lápida), cuyo entendido director ó maestro de las obras unia á su bien merecida reputacion artística, la de virtud y santidad que le alcanzaron sus buenas acciones. Su epitafio, desgastado en parte, se conserva junto á la antigua pila bautismal, con adornos románicos (perteneciente á la parroquia de San Froilan y San Pedro, que algun tiempo estuvo en San Isidoro, y que ya hemos dado á conocer á nuestros lectores en las páginas de este MUSEO), epitafio que, embadurnado con brillante pintura negra, á la época en que nosotros visitamos aquella iglesia, apenas deja leer lo siguiente,

más que con ojos con manos,

como dice Zorrilla á propósito del sepulcro de Calderon.

Hic quiescit servus Dei Petrus d... stamben, qui superedificavit ecclesiam hanc. Iste fundavit pontem qui dicitur de ds... tamben, et qui erat vir mire abstinentie, et multis florebat miraculis, omnes eum laudibus predicabant. Sepultus est hic ab Imperatore Adefonso et Sancia Regina. No es el único monumento donde se lee el nombre de la hermana de Alfonso VII con el dictado de reina, pues en su mismo epitafio se encuentra repetido este título, que bien se deja inferir le concederia su digno hermano, admirador constante de sus virtudes.

(3) El P. Risco, continuador de *La España Sagrada*, de Flores, presenta en el tomo XXXV, pág. 206, un exactísimo traslado de la inscripcion que se conserva en el brazo derecho del crucero, junto á la colosal estátua de un obispo, la cual guarda la memoria de esta consagracion, conociéndose por su relato las personas que concurrieron y la magnificencia con que se celebró tan solemne acto. Dice así:

«Sub era MCLXXXVII et quodum pridie nonas Martii ✠ Facta est Ecclesiæ S. Isidori consecratio per manus Raimundi Toletanæ Sedis Archiepiscopi, et Johannis Legionensis Epicospi, et Martini Ovetensis Episcopi et Raimundi Pacensis Episcopi, his, et aliis quadjutoribus Petro Compustallanæ Sedis Archiepiscopo, et Pelagio Minduniensi Episcopo, et Guidone Lucensi Episcopo, et Arnaldo Asturicensi Episcopo, et Bernardo Sagontino Episcopo, et Bernardo Semorensi Episcopo, et Petro Avilensi Episcopo, cum aliis octo Abbatibus benedictis, præsente exelentissimo Imperatore Adefonso et Infanta Doña Sancia, atque Rege Fredenando, et Infanta Constancia, Domno Petro Conventus Sancti Isidori Priore.»

(4) Lectoral, Magistral, Doctoral y Penitenciaria.

(a) Todavia se enseña tapiada, á mano izquierda de la pieza anterior á la Biblioteca, que se dice era la cámara de Doña Sancha, cuya habitacion conserva restos de pinturas con que á fines del siglo ante[illegible]r la quisieron adornar.

Vandálica devastacion sufrió tambien el templo por aquel entónces. La mayor parte de los objetos de valor desaparecieron (1) para enriquecer las ávidas arcas de los invasores franceses, que en aquella época, con mengua de su gloria, no respetaban los artísticos monumentos de los vencidos.

Pero la sagrada basílica, con su imponente y sombría arquitectura, subsiste por fortuna todavía hácia el Norte de la ciudad, alzando su parda mole al frente de la dilatada plazuela que formó hace cuatro siglos Fernando el Católico, mandando, *para que más ennoblecido y honrado fuese el monasterio*, destruir el primitivo Palacio Real que allí reedificara Doña Berenguela, con expresa prohibicion de que volviera á alzarse otro edificio, sino que fuera constantemente plaza (2). Los sillares de sus robustos muros, con el rojizo color que los siglos imprimen á los monumentos, parecen recordar la sangrienta muerte de D. García, asesinado al pié de ellos por la traicion de los Velas, cuya muerte, terminada la línea masculina de los condes de Castilla, dió la corona de todo su vasto territorio á Sancho, rey de Navarra. Al mirar aquellas piedras, que hoy cubre á trozos la yerba del olvido, acuden á la memoria los romances anónimos que cuentan el lamentable suceso (3).

El arte con poderoso atractivo, nos ofrece en ese venerado templo motivo á la vez de admiracion y estudio.

San Isidoro de Leon es uno de los más bellos monumentos del estilo *románico*, con reminiscencias latino-bizantinas, que fué dejando tambien marcadas las huellas de su paso en nuestra patria durante cerca de tres siglos. La fachada correspondiente al brazo del crucero, que avanza con su tapiada puerta, en el fondo de sus arcos concéntricos; el relieve del Descendimiento de la Cruz, y el Entierro del Salvador, que ocupa el testero; las estátuas de San Pedro y San Pablo colocadas en el grueso, las cabezas de leon del dintel, la cornisa con labores de ajedrezado, las ventanas con los arcos, siguiendo el mismo sistema de la puerta, las bajas columnas y adornos de sus capiteles, bien confirman nuestro juicio, así como la portada, única que hoy dá entrada á la iglesia, con sus rudas efigies de santos pegadas al muro y apoyadas en cabezas de toro; el sacrificio de Isaac en el tímpano; los *simbólicos signos del Zodíaco en las enjutas*, objeto especial de esta monografía, y alguna otra figura de difícil interpretacion. Igual período demuestran las ventanas de las naves y del crucero, las columnas de sus jambas, sus ajedrezadas molduras y los canecillos y cornisas que rodean todo el edificio.

La antigua planta de este santuario es la de la cruz, pero alcanzando sus brazos muy corta extension. Tres curvos ábsides cerraban su cabecera, de los cuales hoy sólo puede estudiarse uno de los laterales, con sus columnas y ventanas de puro gusto románico. La espaciosa capilla mayor, construida en la primera mitad del siglo XVI, ha sustituido con su cuadrada planta al antiguo ábside central, contrastando sus lujosas ventanas ojivales, sus bocelados contrafuertes, y las ricas agujas de sus calados antepechos, con los rudos adornos de la primitiva iglesia. Hace juego con esta moderna fábrica el cuerpo de la Biblioteca levantado sobre el panteon, por encima de cuyas obras se eleva la torre (4), con sus ventanas románicas y un dorado gallo por veleta. A época mucho más reciente pertenece la cornisa del Renacimiento, con antepecho de rosetones, edificada sobre el muro del flanco, donde se encuentra el actual ingreso, y el ático de pilastras platerescas, con un gran escudo del emperador Cárlos V, que así hermana con la obra del siglo XV, como la colosal estátua ecuestre de San Isidoro que lo corona.

El interior del templo se presenta con sus tres naves, de mayor altura la central que las laterales, ostentando una magnficencia no comun en los edificios sagrados del siglo XI, período á que se refiere su construccion. Los grupos de sus cortos pilares, formados de cuatro columnas que se alzan sobre zócalos, ya redondos, ya en forma de cruz, llevan capiteles de follajes y de figuras de esmerado trabajo y de riqueza artística, no muy comun en aquella época, y que indican haber sido acaso aprovechados de otros antiguos edificios; los arcos de comunicacion de las naves bien

(1) El arca de marfil guarnecida de oro, obra del siglo XI, que guardaba el cuerpo de San Vicente de Ávila; una gran cruz chapeada de plata con follajes y relieves; un Crucifijo sujeto con cuatro clavos, con la figura de Doña Urraca la de Zamora, representada al pié, de rodillas, y la magnífica urna de San Isidoro, de dos varas de longitud y media de altura, con gruesas planchas de oro y plata; imágenes de esmalte y ricas y numerosas piedras grabadas, con las figuras de los doce Apóstoles y del Eterno Padre.

(2) Merced otorgada en 1478 por el rey D. Fernando el Católico al abad y canónigos de San Isidoro.

(3) Sepúlveda: romances nuevamente sacados de historias antiguas, etc. Parecen ser como los suyos del siglo XVI:

«Reinado era Castilla,
Reinado, que no condado, etc.»

(4) Es digna de notarse una de sus campanas, cuya figura casi elíptica, semeja un huevo, con una leyenda que bien declara su antigüedad. Dice así: «In nomine Domini ab honorem D. Laurentii... Rodericus Gundisalbiz, hoc signum fieri jussit in era C.ª XX.ª IIII.ª ps. ts. (1086 de J. C.)»

demuestran su bizantino orígen en su forma de herradura, lo mismo que el de la entrada del panteon, á la manera de los *angrelados*. Las tres primeras arcadas de las seis que constituyen la nave principal de la iglesia hasta el crucero, se ocupan por el coro, levantando en alto, mientras aquél, algo más bajo que la nave mayor, adorna sus arcos con lóbulos ó colgadizos recortados. Las cornisas y ventanas con su ajedrezado dibujo, acusan la antigua fábrica, lo mismo que la colosal estátua de un santo obispo en el brazo derecho del crucero, cerca de la cual se halla la lápida de que ya hicimos mérito al recordar la consagracion de esta basílica. La capilla mayor, hoy casi desnuda de ornatos, conserva todavía parte de su retablo principal, destruido por el incendio de que ya tienen noticia nuestros lectores, así como los dos colaterales que en ella desde el siglo XVII afean sus paredes con barrocos adornos: el altar mayor guarda la pequeña urna de plata que encierra el cuerpo de San Isidoro, dentro de un arca moderna de buenas formas (1).

En la misma iglesia llama la atencion del viajero y del católico la capilla de Santo Martino, que fundó este santo venerable varon para colocar reliquias, entre las cuales habia de figurar despues su mismo cuerpo, guardado dentro de dorada urna en el centro del altar, segun la antigua práctica cristiana. Venerables reliquias existen en el retablo de esta capilla, cuya enumeracion se encuentra en una lápida (2) conservada en la misma, y entre las cuales son de grande importancia por su venerable recuerdo, como por otros más posteriores que evocan, la mano de Santo Martino, el cáliz de ágata, regalo de la princesa Urraca, hija de Fernando I, y otro cáliz y afiligranada cruz con admirables relieves, trabajos del siglo XV. En la cercana sacristía, rica tambien de alhajas y pinturas, se guardan los gloriosos restos del pendon de Alfonso VII, con la imágen de San Isidoro á caballo, pendon que habiendo debido tener en un principio la figura del lábaro ó estandarte, hoy está unido á un asta del siglo XV, á modo de bandera; quizá esta asta fuera la misma que sostuviera la histórica enseña, cuando tremoló victoriosa agitada por la fuerte mano del infante D. Fernando, en la toma de Antequera.

Pero el recinto que dentro de este monasterio escita más la curiosidad por sus recuerdos históricos, es el panteon. Fundado por Alfonso V, que erigió en él un altar á San Martin, debió ser reedificado en tiempo quizá de Fernando I, segun parece indicarlo la construccion de sus bóvedas de piedra. Apoyadas las seis que le forman en dos columnas, colocadas en el centro de la estancia, y en otras cilíndricas y gruesas como las anteriores, empotradas en la pared, llevan pintados extraños frescos con pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento, y rótulos y letreros que apenas destacan sobre los ennegrecidos colores que pretenden iluminar aquellos incorrectos dibujos. Los capiteles en cambio son de buena labor románica, que sin respeto á su venerable antigüedad, ha encalado nuestro *ilustrado siglo*. Al frente de este recinto hay un altar más moderno consagrado, no á San Martin, como el primitivo, sino á Santa Catalina, y en el cual se conserva una preciosa cruz de marfil con multitud de adornos y figuras, y la imágen del Crucificado, sujeta á cuatro clavos, cuyo piadoso recuerdo lleva escritos los nombres del rey Fernando y Doña Sancha, que lo donaron á la capilla; notable presea, que separada más tarde del culto por los canónigos de San Isidoro, fué donada por éstos al Museo Arqueológico Nacional, donde se conserva, y que ya hemos dado á conocer á nuestros lectores en las páginas de esta obra.

Al describir con su acostumbrada exactitud el Sr. Quadrado este recinto de la muerte, notó con acertado juicio, y nosotros tuvimos ocasion de confirmarlo en nuestra citada obra del viaje régio, que debia ser mayor en un principio, extendiéndose tras de la tapia que cierra el lado frontero á la puerta, y los trabajos hábilmente emprendidos en 1865 por el ilustrado celo del gobernador civil de Leon, D. Cárlos Právia, admirablemente secundado por nuestro queridísimo amigo el docto P. Fita, pusieron de manifiesto que, no un tercio más de ensanche, como sospechó Quadrado, sino más de la mitad del funerario monumento, habia sido segregado de él para servir de bodega, conservándose por ventura hasta restos de pinturas correspondientes á la de la parte conservada del panteon, en las que quedaron separadas de él en época, tal vez no tan remota como supone el Sr. Quadrado, para destinarlas al prosáico destino que se acaba de indicar.

---

(1) Sobre el sepulcro de San Isidoro se prestaba, hasta la época de los Reyes católicos, el juramento exigido en los negocios civiles y criminales, y habia la creencia de que dentro de un año moria el perjuro: dichos monarcas prohibieron esta práctica.

(2) Hec sunt nomina Sanctorum quorum reliquie in altari Sce. Trinitatis sunt recondite: videlicet Sti. Salvatoris, de ligno Domini, de sepulcro Domini, beate Marie semper Virginis, S. Anne matris ejus, de capite Sti. Johannis Baptiste, Sanctorum apostolorum Petri et Pauli, Sti. Vincentii levite et martiris, Claudii, Lupercii, et Victorici, Sti. Vincentii martiris, Sperati et Marine, Ste. Agnetis, Ste. Dorotee, Ste. Engracie, de ilice sub qua Abraham stetit, et aliorum plurimorum Sanctorum, era MCCXXVIIII (1191 de J. C.).

Notables descubrimientos de nuevos sepulcros fueron tambien el resultado de aquellas investigaciones arqueológicas con tanto acierto emprendidas, y en las que tambien prestó notables servicios nuestro no ménos querido amigo el inteligente colaborador de este MUSEO y distinguido artista D. Ricardo Velazquez.

Bien quisiéramos que la índole de este trabajo nos permitiera detenernos á hacer el estudio de aquel notabilísimo panteon, dando cuenta de todos los trabajos practicados en su restauracion y de los importantísimos resultados obtenidos; pero sobre apartarnos con ello demasiado de nuestro principal propósito, penetraríamos en campo que debe estar reservado al sabio jesuita á quien hace poco citamos, el cual tiene reunidos cuantos datos se necesitan para este trabajo, así como para la verdadera interpretacion del nombre del arquitecto Pedro ¿de Dios?, trabajo que probablemente verá la luz pública en las páginas de este MUSEO, si circunstancias especiales no nos obligan á suspenderlo.

La contemplacion de aquel misterioso y fúnebre recinto, que guarda en confusa y extraña amalgama restos de los antiguos reyes de Leon y Castilla, despierta en el alma tristes ideas y un sentimiento de indignacion contra las invasoras falanges que, á principios de este siglo, profanaron aquella venerable bóveda, y revolvieron, destruyendo sus túmulos seculares, los huesos carcomidos, buscando tesoros, y no recuerdos históricos; que cuando los extranjeros, y principalmente nuestros vecinos traspirenáicos, nos acusan de poco diligentes conservadores de nuestras antigüedades, bueno sería escribir sobre sus destrozados restos: «*Por aquí pasaron las huestes francesas.*»

El resto del religioso edificio, restaurado en moderna época, sólo conserva digno de estudio la magnífica escalera del estilo del Renacimiento, comparable únicamente á la del colegio de Santa Cruz de Valladolid; y en la biblioteca guardábanse antiguos códices de los siglos X y XI, entre los que merecen especial mencion una biblia escrita en 960 por el presbítero Sancho, con notables iluminaciones y viñetas.

Pasando por varias habitaciones recientemente restauradas, se sale á lo que se llama mirador de la muralla, que es en efecto una parte de los antiguos muros romanos, sobre alguno de cuyos torreones se ha levantado en época moderna un espacioso salon.

Tal es, en brevísimo resúmen, la noticia histórico-arqueológica del célebre monumento encima de cuya puerta principal, segun ya indicamos, se encuentran los notables y peregrinos signos del zodiaco que motivan el presente estudio.

II.

Al hablar del zodiaco y despertarse el deseo de conocer su antigüedad y su orígen, no puede ménos de volverse la vista á los períodos más remotos de la historia astronómica, penetrando hasta en la que podemos llamar astronomía tradicional.

Estas tradiciones, en verdad, se reducen á muy corto número de noticias, que no suponen ninguna teoría organizada, ningun instrumento, ninguna observacion precisa y exacta. Para explicarlas, basta con los conocimientos más superficiales de la geometría y de la esfera.

Los caldeos, favorecidos por un cielo sin nubes y estimulados por el deseo y la esperanza de leer de antemano en los astros todos los acontecimientos futuros, cultivaron á la vez la astronomía y la astrología. Antes que buscar las grandes verdades astronómicas, les guiaba el afan de la fantasía para convertirse en profetas. Fueron observadores asíduos de los fenómenos más sorprendentes que les ofrecian los movimientos celestes; seguian con la mayor atencion todos los eclipses, y sin duda tambien todas las fases de la luna, y llevaron de todo ello minuciosos registros ó anotaciones durante muchos siglos, período que los unos limitan á setecientos años, otros á mil novecientos, y otros á tiempo mucho mayor. Estas constantes anotaciones debieron darles como uno de los primeros y más importantes resultados el período de 223 lunaciones, ó de 18 años, que vuelve á presentar en el mismo órden todos los eclipses, y principalmente los de luna, los únicos de los cuales han quedado algunos vestigios. La observacion de las fases y de los novilunios y plenilunios, debió darles á conocer el período más importante y más usual de 235 lunaciones, ó de 19 años, que presenta la periodicidad de las conjunciones y las oposiciones en los mismos puntos del cielo y en los mismos dias del año.

De estos períodos próximamente exactos, y del año solar conocido de la misma manera, pudieron formar otros

períodos más largos, como se vió despues en Grecia á Calippo cuadruplicar el ciclo de 19 años, publicado por Meton, y disminuirle un dia para hacerle más exacto. Triplicaron tambien el período de 18 años para formar uno de 54; y se dice los tuvieron tambien de 12, 60, 600 y 3.600 años. Despues que los adelantos de las ciencias han permitido conocer mejor y seguir los movimientos celestes, se han abandonado todos aquellos ciclos más ó ménos imperfectos.

Algunas de las observaciones caldeas fueron importadas á Grecia. Ptolomeo nos ha conservado seis de sus eclipses, de los cuales, á ejemplo de Hiparco, se sirvió para determinar los movimientos de la luna. Si los caldeos hubieran tenido determinados estos movimientos, Ptolomeo hubiera hecho de sus observacienes por lo ménos alguna mencion.

Las observaciones caldeas adolecen siempre de cierta falta de precision, hija de la carencia de verdaderos y exactos medios materiales por el estudio. Sus anotaciones son siempre: «*tal dia, dos horas ántes de la media noche, una hora despues de ponerse el sol, la luna se ha eclipsado, al Norte ó al Sur, en la mitad ó en la cuarta parte de su diámetro*,» etc.

Los caldeos, segun Diodoro de Sicilia, observaban asiduamente la salida y la puesta ú ocaso de las estrellas y de los planetas desde lo alto de la torre del templo de Belo, uno de cuyos frentes miraba al Oriente y otro al Occidente; noticia muy verosímil y que no ofrece motivo alguno para ponerla en duda.

Estas observaciones pudieron darles una primera nocion acerca de la duracion del año, así como de la oblicuidad de la aparente vuelta anual del sol, con relacion al Ecuador, y de este modo llegar á la division del zodiaco. No tenian, sin embargo, segun todas las apariencias, ninguna idea bien clara de la eclíptica. Se nos dice que ellos han determinado las partes del Ecuador que pasan por el horizonte en un tiempo dado. El número de estas partes es siempre proporcional al tiempo transcurrido; pero no sucede lo mismo con los arcos de la eclíptica que se elevan en el mismo tiempo. La operacion que dividia igualmente el Ecuador, no podia dividir sino muy desigualmente la eclíptica. El Ecuador fué dividido por ella en doce partes iguales, que hicieron corresponder á los doce meses del año solar. Si dividieron tambien el zodiaco en 27 ó 28 partes, esta division les fué indicada por la luna, que podian seguir con la vista durante una media revolucion, y en diferentes partes del cielo sucesivamente. Este método es tan natural, que ha debido nacer entre todos los pueblos que han querido formarse una astronomía.

En la obra de Sexto Empírico, que escribió contra los astrólogos, se encuentra una exposicion clara y precisa del sistema de los caldeos: dividian el zodiaco en doce signos, masculinos y femeninos alternativamente, empezando por Aries, que es masculino. Cuatro de estos signos tenian dos cuerpos. Los Gemelos, Sagitario, Virgo y Piscis. Los signos *tropicales* son: Aries, Libra, Cáncer y Capricornio, porque indican los cambios de estacion. Contaban cuatro signos sólidos, reales, verdaderos, efectivos: el Toro, Escorpion, Leon y Acuario.

Con una ingeniosa combinacion de *centros* y *mediaciones*, para buscar el horóscopo, decian que los doce signos dominaban cada uno sobre una parte del cuerpo, formando para ello tablas de combinaciones arbitrarias, adecuadas para sus pronósticos astrológicos.

Para dividir el zodiaco en doce signos, Sexto cuenta que los caldeos habian observado la cantidad de agua que corria de una clepsidra en el tiempo que mediaba entre dos salidas ó dos apariciones en el horizonte de una misma estrella brillante. Cuando la misma estrella volvia á aparecer sobre el horizonte, dejaban correr una dozava parte de esta agua, y entónces la estrella que se encontraba en aquel, indicaba que un signo entero se habia elevado, dando cada una de las doce partes siguientes uno de los signos restantes; procedimiento que, además de estar expuesto á muchos errores por la falta de uniformidad en el descenso del agua, por la inexactitud del instrumento y por otras causas que á cualquiera se alcanzan, no podia dar más que los signos del Ecuador, pero no los de la eclíptica.

No está averiguado que conocieran el uso del gnomon, que se dice usaron los egipcios y los chinos, medio tan sencillo y natural para encontrar á la vez la oblicuidad de la eclíptica, la altura del Ecuador y la duracion del año. Diodoro no hace ninguna mencion de él; tampoco nos habla de la altura del polo, ni de los meridianos, ni de ningun otro medio para medir los ángulos, ni de nada que suponga una teoría científica organizada.

A estos períodos caldeos añádase la idea del movimiento esférico al rededor de un eje inclinado, las de los polos y de los principales círculos de la esfera, y se tendrá el conjunto de todo lo que ciertamente se sabe acerca del caudal de conocimientos que formaban su astronomía.

Los babilonios hacian tambien observaciones importantes astronómicas, aunque tengamos escasísimas noticias de

ello, lo mismo que los fenicios, los cuales, como navegantes, no podian prescindir de estos estudios, que probablemente se confundirian bien pronto con los de los griegos.

La ciencia puede decirse que no ha comenzado verdaderamente sino despues del establecimiento de la Escuela de Alejandría. Los griegos, que en el gran concurso de la humanidad vienen despues de aquellos otros pueblos; los griegos, que recogen sus diversas tradiciones, parecen ser los primeros que aplicaron la geometría al cálculo de los fenómenos, creando la verdadera ciencia astronómica.

Los que quieren que todo provenga de la India, y pretenden hallar en los monumentos de aquel país los caractéres de una grande antigüedad, no buscan las pruebas de ello más que en los conocimientos astronómicos de aquellos pueblos, cuyos mismos sabios confiesan que aprendieron de otro pueblo extranjero todo cuanto saben tocante á los cuerpos celestes. Segun dice el P. Pons, se conserva allí una tradicion, la cual refiere que, habiendo aprendido un griego que viajaba por la India la ciencia de los brahamanes, les enseñó en cambio un método de astronomía. Segun la opinion de Montucla, el conocimiento del zodiaco, del cual dependen tantas cuestiones importantes, les fué comunicado por los griegos ó los egipcios. Los nombres de los doce signos, en lengua bramina ó tamula, son los siguientes:

Michan, el perro marino.	*Tolam*, la balanza.
Uruchaban, el toro.	*Uruchicham*, el escorpion.
Mitunam, los gemelos.	*Danossu*, la saeta.
Carcallacam, el cangrejo.	*Macaram*, un pez fabuloso.
Simham, el leon.	*Cumbam*, el vaso.
Cauny, la Vírgen.	*Miman*, el pez.

Se ve, pues, que el zodiaco indiano se diferencia poco del griego y del egipcio. Al signo de Aries se sustituyó el perro marino; una saeta al Sagitario; una especie de pez al Capricornio; un vaso al signo de Acuario, llamado tambien *amphora*, y un pez á los dos peces. La mayor diferencia está en Capricornio; pero debe notarse que ordinariamente se representa nuestro Capricornio por un mónstruo que termina en pez.

Debe inferirse de aquí que, ó los indios recibieron los signos del zodiaco de los griegos, ó éstos los tomaron de aquéllos; pero esta segunda suposicion nos parecerá ménos probable, si reflexionamos que no hay ninguna relacion entre lo que expresan los nombres de dichos signos y lo que se verifica en la India cuando el sol va sucesivamente pasando por ellos.

No se encuentra tampoco la historia en posesion de la verdadera nocion que tenian los egipcios del zodiaco, como acertadamente escribe Cantú. El general Dessaix, en la expedicion de Bonaparte á Egipto, persiguiendo al derrotado ejército de Murad-bey, fué el primero que advirtió un zodiaco esculpido en relieve en el templo de Dendera *(Teutyris)*, y otro se encontró en Esné *(Latopolis)*, con los mismos signos zodiacales que usamos, pero distribuidos de diverso modo. El tan ponderado análisis de los filósofos de hace algunos años, supuso que aquella colocacion especial no envolvia combinaciones astrológicas ó de una época extremadamente remota, sino que en realidad representaba el estado en que se hallaba el cielo cuando se erigieron aquellos edificios en que se encontraron: estado dependiente de la precision de los equinoccios, que hace completar á los coluros su revolucion alrededor del zodiaco en 26.000 años.

Partiendo de esta suposicion, Burkart dijo que el templo de Dendera contaba 4.000 años por lo ménos; Rouet refirió su fundacion al 2002 ántes de C.; Jollois y Devilliers, que estudiaron más profundamente esta materia, al 2610, y Latreille al 2250 ántes de nuestra época. Y en vista de que la division de los dos zodiacos era diferente, se supuso que el de Esné se referia á una época 3.000 años más antigua (1).

Cierto es que al mismo tiempo otros astrónomos y anticuarios, entre los cuales pueden contarse algunos italianos ilustres (2), colocaban la fecha del primer zodiaco entre el año 138 y el 12 ántes de C.; y no causa tanta admira-

(1) Grobert, *Description des piramides de Gizé*, pág. 117. — Volney, *Recherches nouvelles sur l'histoire ancienne*, tomo III, páginas 328-336.

(2) *Ennio Q. Visconti*, en la traduccion de Herodoto de Larcher, tomo II, pág. 570; *Dom. Testa*, sobre los dos zodiacos últimamente descubiertos en Egipto. Roma, 1802, pág. 34, etc.

cion el advertir con cuánta copia de doctrina y tenacidad sostuvieron tan diferentes opiniones Hamilton, Rhode, Saunier, Lelorarin, Biot y Paravey, como ver á Dupuis y á sus secuaces erigir sobre un punto tan contradictorio su torre de Babel, con què pretendian hacer guerra al cielo.

Pero no faltó luégo quien pensó en leer las inscripciones que allí se encuentran y confrontar los estilos; de lo cual resultó que el pórtico del templo de Dendera estaba consagrado á la salud de Tiberio, y en su antiquísimo planisferio se leyó el título de *autocrator*, que probablemente se referia á Neron. Posteriormente, en Esné se halló una columna precisamente del mismo estilo que el zodiaco, y que tiene la fecha del décimo año de Antonino, esto es, del 147 despues de J. C.

Por tanto, Champollion, escribiendo en 1829 acerca del templo de Esné, decia: «Me he convencido por medio de un estudio detenido de que este monumento, considerado por simples conjeturas fundadas en el modo especial de interpretar el zodiaco de la bóveda como el más antiguo de Egipto, no es sino el más moderno de todos... La época de la ereccion del pórtico de Esné debe referirse indudablemente al imperio de Claudio: sus esculturas datan de los tiempos de Caracalla, y entre éstas debe colocarse el famoso zodiaco que tanto ha dado que hablar» (1).

Mas como acaso habrá quien no se fie de la comparacion de los estilos, ni se dé por satisfecho con el sistema de Champollion, añadiremos que el Sr. Cailliaud, en su último viaje á la Nubia, encontró una caja que encerraba una momia, cuya inscripcion griega indicaba el año 19.° de Trajano, esto es, el 116 de J. C., en cuya caja habia un zodiaco pintado y dispuesto precisamente como el de Dendera, por cuya razon no puede ser considerado sino como un tema astrológico (2).

No están conocidas las teorías astronómicas de los hebreos. Es lo más probable, sin embargo, que tomasen las mismas constelaciones y las mismas divisiones de estrellas que los caldeos y los egipcios, pues en el libro de Job se mencionan constelaciones, que se interpretan por algunas de las conocidas zodiacales.

Puede, pues, asegurarse que el orígen del zodiaco se pierde en la noche de los tiempos, en esos oscuros períodos en que la falta de datos produce un verdadero vacío, difícil, si no imposible, de llenar, mientras la Providencia no ofrezca á la investigacion humana algun monumento donde puedan encontrarse noticias que esclarezcan las tinieblas de lo pasado. Se dice por la generalidad que los griegos lo toman de los pueblos del Asia, ó más bien de los egipcios, y, sin embargo, no hay sobre esto punto cierto de partida, segun acabamos de ver.

Algun sabio del pasado siglo (3) dedicó largos estudios á esta materia, y apoyado en el testimonio de los orientales, examinando lo que dicen acerca de su cielo astronómico, la division que hacen de sus diferentes constelaciones, los nombres que les dan y su doctrina sobre el particular, ha querido distinguir el antiguo zodiaco del zodiaco moderno, es decir, de aquel que recibieron de los griegos, y donde encontramos, como en el nuestro, los signos del *carnero*, del *toro*, de los *gemelos*, etc., y diferenciarle de otro más antiguo que las naciones orientales tenian mucho ántes, y que era comun á todas, conservándose su recuerdo en los zodiacos modernos, pues no puede negar que casi todos los pueblos del Asia aceptaron el de los griegos. El mismo autor cree que este zodiaco no es el antiguo de los egipcios y demás pueblos orientales, pues en lugar de corresponder sus signos á una division del cielo, dicen sólo relacion á una division del año en doce partes, relacionadas con los productos de la tierra y con la influencias del sol sobre estas producciones. La ninguna analogía que existe entre la forma de estas constelaciones y los séres cuyos nombres llevan, hacen buscar al docto académico francés el orígen de ello en emblemas terrestres, relacionados con la agricultura sobre todo, y revestidos con las fórmulas simbólicas hieráticas de los antiguos egipcios, con la notable coincidencia de que se hallan relacionadas íntimamente con las teorías de los chinos y de los antiguos árabes.

No podemos seguir á aquel distinguido investigador en una disquisicion que nos apartaria demasiado de nuestro propósito, bastando la indicacion que dejamos hecha de su trabajo al presentar algunas nociones históricas, de que no hemos creido poder prescindir, cuando estudiamos el zodiaco de San Isidoro de Leon; pero sí lo haremos de algu-

(1) El planisferio de Dendera fué llevado á la biblioteca real de París por Mr. Lelorrain, que, á fuerza de trabajo, obtuvo el permiso para desprenderlo de la bóveda en que estaba esculpido.—Nuevas discusiones entre Letronne y Biot, de la Academia de Inscripciones y bellas letras (1843), acabaron de aclarar este importante asunto.

(2) Cantú, tomo I, pág. 10.

(3) Mr. Guignes, *Memoire concernant l'origine du sodiaque et du calendrier des Orientaux*, tomo XLVII de la Academia de Inscripciones y bellas letras de París.

nas nociones respecto del zodiaco griego, por ser de éste de donde toma orígen el que ha llegado hasta nosotros.

Los griegos, que se orientaban por la Osa mayor, no aprendieron sino muy tarde á hacerlo como los fenicios por la pequeña, más cercana al Polo; pero ellos fueron, y no los fenicios, los egipcios ó los babilonios, los que inventaron las constelaciones de la esfera griega. Estos grupos, formados arbitrariamente, no eran en cada uno de aquellos pueblos los mismos que en los otros: segun el testimonio de Siranyo, confirmado por los descubrimientos de nuestro siglo, no eran solamente los nombres y las figuras de constelaciones lo que se diferenciaba entre estos pueblos, sino tambien el agrupamiento caprichoso de las estrellas en constelaciones más ó ménos extensas. Los griegos poco á poco fueron reduciendo el número de las estrellas innominadas é *informes* (ἀμόρφωτοι), aumentando el número, tan pequeño en tiempo de Homero y de Hesiodo, y la extension de las constelaciones, representadas con determinadas figuras imaginarias. Hácia la época de Eudoxio, discípulo de Platon y autor de descripciones muy inexactas del cielo estrellado, fué cuando los griegos tuvieron, para determinar el camino anual aparente del sol, once constelaciones con figuras de séres animados. Estas constelaciones, desiguales en tamaño, no podian coincidir con las dodecatemorias iguales de la órbita solar: la una de ellas, el *Escorpion*, ocupaba cerca de dos dodecatemorías, por lo cual se dividió esta constelacion en dos partes, de las cuales la una conservó el nombre de Escorpion, mientras que la otra tomó el de las presas ó tenazas de este animal. Desde la mitad del siglo primero, ántes de nuestra era, este segundo signo separado del Escorpion, fué reemplazado siempre entre los romanos, y tambien, aunque con ménos frecuencia, entre los griegos, por la *balanza* ó *libra*.

Desde que en el contorno de la banda circular, en que se mueven el sol, la luna y los planetas, se tuvieron con esta innovacion doce constelaciones con figuras de *séres animados* (ζώδια, *zodia*) ó *signos* (signa), se dió á esta banda el nombre de zodiaco ὁ τῶν ζωδίων ὁ ζοδιακός, *zodiacus*, *signifer orbis* ó *circulus*. La órbita del sol, *solaris circulus*, *ú orbis*, trazado en la mitad de la anchura de esta banda, fué llamada círculo mediano del zodiaco (ὁ διὰ μέσων, con ó sin las palabras τῶν ζωδιων ó bien *círculo del sol* (ἡλιακός κύκλος) ó bien *solaris circulus*, ó *círculo oblícuo* (λοξὸς κύκλος). Como los eclipses de sol y de luna no pueden tener lugar sino en este círculo, en sus intersecciones ó *nodos* (συνδεσμοί *commisurae)* con la órbita lunar, algunos autores, posteriores á los principios de nuestra Era, dieron algunas veces á este círculo el nombre de eclíptica (ἐκλειπτικος *eclíptica*, *línea*): Así, el nombre de eclíptica, ó bien el signo de la *balanza*, indican en los escritos ó en los monumentos donde se les encuentra, época relativamente moderna ó poco antigua, lo mismo que en los monumentos de otros pueblos el zodiaco griego es señal indubitada de orígenes é influencias helénicas posteriores á Alejandro.

Cada una de estas doce constelaciones zodiacales se asignó á cada una de las dodecatemorias, y se fué colocando con diversidad el punto inicial de éstas en aquéllas, para conseguir entre unas y otras aproximada coincidencia; pero hubo que renunciar á este propósito, cuando se descubrió que los puntos equinocciales y solsticiales varían con relacion á las estrellas fijas. Entónces las dodecatemorias, aunque conservando los nombres de las constelaciones, se separaron, y la primera, la de *Aries*, principió invariablemente en el punto equinoccial de primavera, con el primer grado de la órbita solar, mientras la constelacion *Aries* se separaba cada vez más hácia el Este. Tal fué el orígen de los *grados de longitud celeste*, contados del Oeste al Este á *lo largo de la eclíptica*, en tanto que las longitudes terrestres se contaban sobre las paralelas al Ecuador, partiendo de un meridiano dado. Los *grados de latitud celeste* boreal ó austral, se contaban partiendo de la eclíptica al Norte ó al Sur, sobre dos círculos, pasando por sus polos, en tanto que los grados de *latitud terrestre* boreal ó austral se contaban partiendo del Ecuador al Norte ó al Sur sobre los meridianos, y continuaban sus cálculos astronómicos para obtener lo que llamaban *grados de ascension recta*, *grados de declinacion*, y otras diferentes clases de distancias angulares, suponiendo todo ello conocimientos de trigonometría, tanto rectilínea como esférica, que no existian en ningun otro pueblo, cuando Hipparco los inventó para las necesidades de la Astronomía.

Los romanos, recibiendo su cultura intelectual de los griegos, hicieron tan escasos progresos en la Astronomía, que puede decirse no sirvieron más que para trasmitir á los pueblos de Occidente los conocimientos de aquéllos. Las observaciones hechas, así en tiempo de la República, como del Imperio, siempre fueron debidas á griegos, como nos lo revelan los nombres de Eudoxio de Cnido, Metrodoro de Chio, Conon de Samos, que las hicieron en Italia y en la Gran Grecia en los siglos IV y III ántes de J. C., Menelao en el I despues de Nuestro Redentor; y hasta Agrippa, que las hacia en Bitinia en tiempo de Domiciano, no era probablemente romano más que de nombre, como los astrónomos griegos Geminus y Proculus.

Aprendieron de los griegos la construccion de los cuadrantes solares, y hasta para las imitaciones de la instrumentaria astronómica, se valian de griegos; pues habiendo llevado de Siracusa como botin de guerra las esferas de Arquímedes, para hacer una imitacion de ellas, se valieron del griego Possidonio. Algunos romanos, sin embargo, hicieron aplicaciones útiles de los conocimientos astronómicos de los griegos, como sucedió á Julio César y á Plinio, admirador de Hipparco; sin embargo de lo cual, cuando el primero quiso reformar el calendario, llamó en su ayuda al griego Sosigenes (1).

El zodiaco griego es, pues, el que á través del pueblo romano ha llegado hasta nosotros, siendo ya conocimientos elementales los de que se entiende por él una banda circular imaginaria de 16 á 18° de anchura, marcada por las doce constelaciones llamadas zodiacales. Considerábanse estas doce constelaciones, segun hemos indicado, como las mansiones sucesivas del sol en su revolucion anual. Pero es necesario, como tambien apuntamos, no confundir los signos del zodiaco con sus constelaciones. «Estas, segun el célebre Arago, no tenian una extension igual. Debe tenerse además en cuenta, que dos constelaciones vecinas no pueden confundirse ó sobreponerse la una á la otra, de modo que no quede entre ellas espacio con ó sin estrellas, que no pertenezca propiamente á ninguna de las constelaciones contiguas. Esta division puede convenir á una astronomía imperfecta, pero no responde á las necesidades de otra más perfeccionada. Entónces se dividió el círculo ó los 360 grados que el sol recorre anualmente en doce espacios ó *signos*, cada uno de 30 grados. El primer signo tuvo su orígen en el equinoccio de primavera; y como en tiempo de Hipparco esta estacion comenzaba en el momento en que el sol entraba en la constelacion de *Aries*, se llamó al primer signo, á esta primera division de 30 grados, el signo de *Aries:* el segundo signo, ó los otros 30 grados siguientes, fué llamado signo de Tauro, y así sucesivamente.»

«Hipparco, continúa Arago, reconoce que el lugar del equinoccio no permanece fijo en las constelaciones; que el punto equinoccial se separa todos los años, por un movimiento en direccion de Oriente á Occidente; que en virtud de este movimiento, que se llama de *precision*, el equinoccio debe corresponder á todas las constelaciones zodiacales en un intervalo de cerca de 26.000 años. En virtud de la precision de los equinoccios, los signos no coinciden ya con las constelaciones. El signo de Aries no empieza en la constelacion de *Aries;* corresponde á la de *Piscis*. Esta division por signos no está ya en uso en la astronomía propiamente dicha, y sólo por restos de una antigua costumbre, se hace mencion todavía de ellos en los calendarios y en los anuarios. Dando inconsideradamente á los signos los nombres de las constelaciones, con los cuales no deben siempre coincidir, se añade un nuevo motivo de confusion á los que existen en la ciencia, sin otra ventaja, si tiene alguna, como dice muy juiciosamente Voltaire, que haber dado á nuestros almanaques el carácter puramente nominal de antiguos calendarios.»

Pero aceptando el sistema seguido, y sin entrar en disquisiciones astronómicas, tampoco creemos fuera de propósito recordar, para tener presentes todas las ideas que surgen de la sola inspeccion del zodiaco que nos ocupa, que estas constelaciones, llamadas tambien, aunque impropiamente, signos, son las doce siguientes: *Aries*, ó el *carnero*, compuesta de 42 estrellas, y que se pone en correspondencia con el mes de Marzo; *Tauro*, ó *toro*, que comprende 207 y corresponde al mes de Abril; *Géminis*, ó los *gemelos*, que se forma de 83 estrellas, y corresponde al de Mayo; *Cancer*, con 85 estrellas, al de Junio; *Leo*, ó el *leon*, con 93, al de Julio; *Virgo*, ó la *Virgen*, formada de 117 estrellas, al de Agosto; la *Balanza* ó *libra*, con 66, al de Setiembre; *Scorpio*, ó el *escorpion*, con 60, al de Octubre; *Sagitario*, con 94, al de Setiembre; *Capricornio*, ó el *macho cabrío*, con 64, al de Diciembre; *Acuario* al de Enero, con 47 estrellas, y *Piscis*, ó los *peces*, con 116, al mes de Febrero.

El zodiaco, usado por los romanos de la misma manera que hoy le conocemos, como nos lo demuestra una pintura de Pompeya, se habia trasmitido por los griegos á las demás comarcas á que extendieron su civilizadora influencia, segun lo justifica en España el fragmento de zodiaco encontrado en el Cerro de los Santos, término de Montealegre, que tuve la fortuna de dar á conocer, y de ilustrar en mi Memoria sobre dichas antigüedades, presentada á la Academia de la Historia el dia de mi recepcion en ella como individuo de número (2); y se conservó á través de los siglos lo mismo en el imperio de Occidente que de Oriente, usándolo así los cristianos como los musulmanes, ya para sus cálculos astronómicos, ya en las misteriosas lucubraciones de la astrología, ó como símbolos de útiles enseñanzas.

(1) Los que desearen mayor amplitud en estas noticias sobre la astronomía griega, pueden consultar el notable artículo de Mr. Th. H. Martin, que forma parte del *Diccionario de antigüedades griegas y romanas*, dirigido por Daremberg y Saglio. — Paris, 1875.

(2) Puede verse la pág. 83 de la citada Memoria.

III.

En la Edad-media, y en las iglesias de otros países, sobre todo en Francia, desde el siglo XI, como escribe acertadamente Viollet le Duc (1), se ven en las entradas de las iglesias esculpidos los signos del zodiaco, sobre las archivoltas de las puertas.

Las grandes catedrales francesas de las centurias XII y XIII tambien los tienen, siendo dignas de especial mencion en aquellas antiguas edificaciones, la iglesia principal de la iglesia abacial de Vezelay, perteneciente á los primeros años del siglo XII, la cual tiene esculpidos dentro del cordon de medallones que rodean el gran tímpano, representando á Cristo y los doce apóstoles, los doce signos del zodiaco, entremezclados con los trabajos correspondientes á cada uno de los meses asignados á sus respectivos signos; zodiaco que, á no dudarlo, es uno de los más completos en su clase, que se conoce. La puerta derecha de la fachada de la iglesia abacial de San Denís, conserva todavía algunos asuntos y signos de un zodiaco, que debió estar completo, pero que ha sido destruido en parte; en el cual el medallon que corresponde al primer mes del año, ofrece la particularidad de representar un hombre con dos cabezas, la una de jóven y la otra de viejo, claramente indicando con ello reminiscencias paganas. Por el lado en que está la cabeza de viejo, se apoya el brazo de la figura en otra más pequeña, barbada, metida en un edículo, cuya puerta se cierra, alegoría que representa á el año que acaba, mientras con la otra mano parece sacar de otro edículo, cuya puerta se abre, otra pequeña figura imberbe que representa el año que nace. En Nuestra Señora de París, sobre las jambas de la puerta de la Vírgen de la fachada occidental, se ve tambien esculpido un hermoso zodiaco, cuyos asuntos y signos son de muy buen estilo, de los principios del siglo XIII, el cual ofrece la particularidad de que el signo *Virgo* está representado por una imágen de la Vírgen María con el Niño Jesús, de mayor tamaño que los demás signos, imágen adosada al pilar que separa en dos la entrada de esta puerta.

Y no solamente se representaban los zodiacos en las iglesias por medio de la estatuaria ó la imaginería en las portadas, sino que tambien los reproducian en las vidrieras con que cerraban los rosetones en las iglesias de mayor importancia de los siglos XII y XIII, y hasta por medio del mosáico en los pavimentos, como lo demuestra la iglesia de San Bertino en San Omer, la de la abadía de San Dionisio, la de Westminster, en todas las cuales quedan restos de zodiacos hechos por el procedimiento musivario.

En Francia algunas veces faltan los convencionales signos zodiacales, y sólo aparecen representados los meses por las labores ú ocupaciones propias de cada uno de ellos, como puede verse en la capilla de San Fermin en San Dionisio.

El órden en que están colocados los signos no es siempre el mismo, pues algunos principian por Tauro, y otros, como el de Vézelay, por ejemplo, por Acuario.

Buscando explicacion á este extraño simbolismo en los templos cristianos, unos se la dan puramente científica, y otros mística. Los primeros, entre los cuales ocupa preferente lugar el célebre arquitecto francés, autor de la *Historia general de la Arquitectura*, Daniel Ramée, concretando la disquisicion á Francia, porque es, á no dudarlo, segun acabamos de ver, donde mayor número de zodiacos se encuentran, lo explican por los adelantos de la época. Hácia el siglo X empieza en la nacion vecina un renacimiento científico que, segun reconocen los mismos escritores traspirenáicos, tiene su origen en España. El benedictino Gerberto, natural de la Auvernia y primer Papa francés con el nombre de Silvestre II, hizo, por sus generales conocimientos, progresar una de las ciencias de más grandes aplicaciones, y que, propagada con rapidez principalmente por el Oeste de Europa, ayudó poderosamente á la Arquitectura tanto á embellecerse como á tomar más ligereza y más atrevimiento. Esta ciencia fué la matemática, que apren-

(1) *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française.*

dió Gerberto de los árabes españoles en Córdoba y Granada, y que hizo se enseñase en las escuelas eclesiásticas, propagándola más principalmente en su patria y profesándola el mismo Gerberto en Reims. Abbon de Henry, Fulberto, fundador de la escuela teológica de Chartres, y Berenguer, institutor de las escuelas de Tours y de Angers, continuaron la obra de Gerberto. Lanfranc, que pasó de Pavía á Francia, estableció en la abadía de Bec, en Normandía, una escuela claustral, que se convirtió bien pronto en fecunda fuente de un renacimiento científico y artístico. Entónces comenzó una época de movimiento intelectual que, léjos de ser hostil al desarrollo de las artes, les dió nuevo impulso, principalmente á la Arquitectura. El conocimiento de la *Metafísica* de Aristóteles, llevado tambien de España á Francia por Gerberto, inició á los cristianos en el simbolismo pitagórico de los números, y desde esta época se encuentra en las iglesias el simbolismo de los números y de las dimensiones.

El estudio de las matemáticas cultivado en los cláustros y en los colegios, se limitó al principio sin duda á la traduccion de los autores griegos y árabes que habian escrito sobre aritmética y sobre geometría; pero bien pronto, desde el mismo siglo XII, se desarrolló por todas partes una grande actividad hácia estos estudios, que en el siglo XIII toman gran crecimiento protegidos por los mismos monarcas. Se estudian, adoptándolas por modelo, las obras de Euclides y del árabe Alhazen. La astronomía hace grandes adelantos protegida por los emperadores Federico II, Enrique II y nuestro sabio Alfonso X. Nombres y obras de la mayor importancia para estos estudios científicos registra la historia de aquellas centurias en diversos países de Europa, tales como los del monje benedictino Abelardo de Bath, que hácia la mitad del siglo XII se distinguia por sus conocimientos matemáticos. Rodolfo de Bruges, que hizo una traduccion del *Planisferio* de Ptolomeo; Jordanus Nemorarius, peritísimo en todos los ramos de las matemáticas; Juan de Holywood, Juan de Novarra, Alberto el Grande, Rogerio Bacon, el monje franciscano inglés Juan Peckham, profesor de matemáticas en Oxford, París y Roma, autor de un libro titulado *Perspectiva communis;* el italiano Vitellion, que lo fué de otra notable obra titulada *De natura radiorum librix,* y otros varios, dan poderoso impulso á este linaje de estudios, los cuales habian de reflejar su benéfica influencia en los productos de las artes, principalmente la geometría en los monumentos arquitectónicos. El conocimiento de la medida del tiempo en Occidente explica la representacion de los zodiacos y de sus signos en las portadas y en el interior de las iglesias de los siglos XI, XII y XIII, como nuevo detalle de ornamentacion con que las matemáticas y la astronomía acudian á enriquecer los monumentos sagrados.

Los zodiacos, pues, aparecen de una manera natural y sencilla, segun los que buscan el orígen de su introduccion en las iglesias con un criterio puramente científico-histórico, sin necesidad de recurrir á sutilezas erróneas sobre su concepto ornamental, como hicieron algunos autores, que lo buscaron en la India y en el Egipto, miéntras otros lo atribuyen al sentimiento puramente cristiano.

Dando á la presencia de estos signos en las iglesias una explicacion simbólica más religiosa, más mística, manifiestan estos últimos que desde remotas épocas se ve en las portadas de las iglesias la representacion alegórica del tiempo, al que los antiguos habian personificado bajo la figura de su bifronte Jano. El tiempo es un compuesto de instantes sucesivos que concurren á formar las horas, los dias, los meses, las estaciones, los años y los siglos, todo lo cual pudiera llamarse los miembros de aquel sér insaciable. Los astros, con sus revoluciones periódicas, marcan aquellas diferentes partes del gran todo llamado tiempo, y las fracciones del tiempo mismo son para el cristiano el precio de la eternidad. El zodiaco, pues, debió figurar á su vez en la iconografía cristiana. Sus signos, con muda pero sublime elocuencia, parecen repetir al creyente que entra en el templo: «redime tu tiempo porque los dias son malos,» *redimentes tempus, quoniam dies mali sunt* (Ephes. v); ó bien, rodeando á Jesucristo en su gloria, aquellas otras del apóstol: «Cristo fué ayer, es hoy, y será en todos los siglos,» *Jesus Christus heri et odie, et in sæcula* (Hebr. XIII, 8): ya sirven como de marco al juicio final, y parecen estar allí como testigos para deponer contra los pecadores de todas las edades; ó ya como en Vezelay completan el cuadro de la mision de los Apóstoles, y anuncian la perpetuidad de la Iglesia, que debe subsistir hasta la consumacion de los siglos.

Estímulo otras veces poderoso ofrecen al trabajo, pues llevan, ó están sustituidos por representaciones de las diversas faenas que deben ocupar al agricultor en cada uno de los meses del año. Enero está representado por un viejo sentado y sumido en profunda meditacion; Febrero es otro anciano que se calienta; Marzo poda las viñas; Abril siembra; Mayo, la época de los viajes, de la guerra y de la caza, está indicado por un hombre á caballo; Junio por un segador; Julio por un cosechador; Agosto por un hombre que remueve el trigo; Setiembre por un vendimiador; Octubre por el acto de entonelar los vinos; Noviembre por un leñador, y Diciembre por la muerte de un cerdo; ma-

nera de representar los diferentes meses del año, consignada tambien en antiguo breviario de principios del siglo XVI en los siguientes versos leoninos, aunque con algunas variantes:

Pocula Janus amat; sed Februus algeo clamat;
Martius arva fodit; Aprilis florida nutrit;
Maio sunt fomes amorum.
Dat Junius fena; Julio resecatur avena;
Augustus spicas, September conterit uvas.
Seminat October; spoliat virgulta November.
Quærit habere cibum, porcum mactando December.

Algunos han creido que se colocaban tales imágenes, ó bien los signos del zodiaco, sobre las puertas de las iglesias para indicar que al entrar en el sagrado templo debian quedarse afuera todos los recuerdos y pensamientos relativos á la vida humana, para atender únicamente á la oracion y al cuidado del espíritu; pero con mejor razon pudiera suponerse, que, colocando los signos de la sucesion del tiempo y del trabajo cerca de las alegorías de la virtud y de las religiosas creencias, la Iglesia procuraba por estos medios enseñar á sus hijos la santificacion de aquéllos por medio de éstas.

Como sucede con todas las opiniones extremas, creemos que no puede atribuirse exclusivamente á la influencia científica ni á la influencia religiosa, la costumbre de colocar los antiguos signos del zodiaco, ó bien emblemas de los diferentes trabajos agrícolas que deben emprenderse en los meses del año á que cada uno corresponde, aunque sin verdadera exactitud científica, como ya vimos, sino que tal costumbre fué debida á una y otra influencia. Sin los adelantos matemáticos y astronómicos que en las centurias undécima, duodécima y décimatercia, preparan el primer renacimiento de las ciencias y de las artes en Europa, no era fácil que se pensara en alardear de tales conocimientos, colocándolos en tan preferente lugar de las iglesias, que era el gran libro de la época, para la multitud, familiarizándola de este modo con símbolos científicos de práctica enseñanza, enlazados con los trabajos agrícolas, que eran los más importantes de la época; y sin el pensamiento altamente cristiano y civilizador de santificar el trabajo, poniendo al lado de la representacion gráfica de la medida del tiempo las faenas de la agricultura, principal ramo de la riqueza pública y privada en aquel período, no se hubieran adornado las portadas de las iglesias con aquellos signos, ni con sus anejas representaciones, á veces, del digno empleo de la actividad humana. Ambas causas, en nuestro sentir, concurren á la introduccion de esta costumbre, que aunque no proveniente, como algunos han pretendido, de costumbres egipcias y orientales, responde á análogos pensamientos.

Es coincidencia que en verdad suspende el juicio, pronto á terminar con tales conclusiones esta disquisicion, que aparezcan tambien zodiacos, segun hemos indicado, en Egipto, en la India y hasta en América, precisamente esculpidos ó colocados en los templos; pero léjos de ver en esto razon histórica para justificar una tradicion que hubo de romperse hasta en la Roma pagana, pues no tenemos noticia de templo romano en ninguna de las épocas de su florecimiento artístico, donde se halle representado gráficamente por medio de la escultura el zodiaco, encontramos en ello la consecuencia natural y lógica de una situacion dada de tan diferentes pueblos, en momentos análogos de su historia. Los sacerdotes eran los depositarios del saber en Egipto, en la India, en América, lo mismo que andando los siglos, y segun hemos visto, lo eran en las más florecientes centurias de la Edad-media, despues del Cristianismo; y así como aquéllos colocaban en sus templos emblemas astronómicos, porque era el lugar más adecuado para ello, pues parece que siempre marchó la ciencia humana al amparo de la Religion, de la misma manera los depositarios de las sagradas doctrinas adornaban los edificios destinados al culto con símbolos científicos, diferenciándose, sin embargo, en que probablemente los sacerdotes de los imperios orientales y americanos guardarian entre sus misterios, y como tesoro reservado sólo á los iniciadores, la inteligencia de tales emblemas, mientras la Iglesia cristiana, siempre amante, por más que digan sus detractores, de que la verdadera ilustracion y los conocimientos que forman la sólida cultura intelectual, se extienda á todos sus hijos, colocaba los signos representativos de la observacion y del estudio, y al lado su explicacion práctica, con las escenas del trabajo, propio de cada período anual, significado en el signo astronómico. Y debió ser tan generalmente conocida esta correspondencia entre lo científico y lo práctico, que, como hemos visto, unas veces los signos del zodiaco van acompañados de las escenas de trabajo campestre correspondiente á cada uno de los meses; otras no, como si ya por conocida se

omitiese; y en algunas, para hacerlo todavía más comprensible á la multitud, desaparece el signo, quedando sólo la representacion material y directa del trabajo correspondiente á cada período del año, que los mismos signos zodiacales simbolizaban.

Así se comprende sin la menor violencia ese ornato especial de las iglesias cristianas, que principalmente y por las razones ya indicadas se encuentra en Francia, y del que es notabilísimo ejemplo, y creemos que único en España, el de San Isidoro de Leon.

Tan exactas juzgamos estas consideraciones, cuanto que á medida que el arte, dejando su carácter hierático, se seculariza, por decirlo así, desde el siglo XIII en adelante, y á la concepcion mitad artística, mitad religiosa de las anteriores centurias, sustituye la creacion científica, aunque inspirada por la fé; cuando al monje reemplaza el arquitecto, y entra el arte en otras corrientes ménos místicas, si no ménos espirituales; y la enseñanza empieza á generalizarse; y los principios de las ciencias á extenderse fuera del recinto monacal á que ántes estaban limitadas, no se labran ya en las portadas de las iglesias esos signos astronómicos, sustituyéndolos por escenas históricas del antiguo y nuevo Testamento, ó por representaciones místicas del Juicio final, de personajes venerandos ó de simbólicas virtudes. Ya el templo, aunque todavía elocuente libro, es la expresion genuina de la idea cristiana que le inspiró, y en él no tienen cabida otro linaje de pensamientos. Las ciencias y las letras van abriéndose camino por las generosas enseñanzas del mismo sacerdocio en un principio, por los laicos despues, y las partes del templo que han de llevar ornatos, quedan por lo tanto reservadas á pensamientos que, en armonía completa con la idea madre de todo aquel poema arquitectónico, no produzcan una sola nota que no corresponda al unísono con su principio generador.

IV.

Pero ¿cómo aparecen los signos zodiacales que estudiamos en la iglesia de San Isidoro? ¿A qué influencia histórico-artística obedecen?

En anterior monografía, y ocupándonos de un monumento arquitectónico casi de la misma época que la que claramente nos revelan las obras de restauracion llevadas á cabo, segun vimos, en el venerando templo del Santo Doctor desde Fernando I á Alfonso VII (1037-1126), tuvimos ocasion de observar la grande influencia que en las centurias XI y XII ejerce en los monumentos arquitectónicos de Leon y Castilla el elemento aleman y francés (1). Entónces afirmamos, demostrándolo con razones históricas que sería impropio repetir ahora, que el arte participó en nuestra patria de los mismos caractéres que tenia en Francia y en Alemania. Allí tambien dijimos, que desde los principios de la duodécima centuria se ven aparecer estátuas y bajo-relieves, que sin estar todavía libres, ni con mucho, de los defectos propios del largo período de decadencia que venía notándose en la reproduccion del natural, manifestaban notable tendencia á su mejoramiento creciente. A la casi inmutabilidad en los tipos, va sucediendo deseo de darles variedad y movimiento, y cierta tendencia al naturalismo, que caracteriza la escuela neo-alemana del siglo XI, aunque con las naturales influencias de la tradicion latino-bizantina.

Tales son precisamente los caractéres que se encuentran en los signos del zodiaco de San Isidoro de Leon. Las figuras humanas que se ven en *Géminis*, *Tauro*, *Capricornio*, *Acuario* y *Piscis*, tienen tal carácter naturalista en el modelado, aunque muy léjos de la perfeccion clásica, que ha hecho sospechar á algunos amantes del arte, si tales esculturas pudieron haber pertenecido á edificio romano de la decadencia, habiéndolas aprovechado despues como ornato, al hacer las reedificaciones que se llevan á cabo en San Isidoro durante los siglos XI y XII; por más que semejante conjetura queda pronto desvanecida al ver otros de los mismos signos, Vírgo y Libra, en que se refleja la tradicion latino-bizantina, lo mismo que en la citada Vírgen de Sahagun, aunque revelando siempre en el desconocido autor de estos relieves mayor estudio del natural, ó por lo ménos, mayor deseo de imitarle, que tuvo el que labrase el simulacro Sahaguntino de la Madre de Dios.

(1) *La Vírgen con el niño Jesús. Relieve en mármol del monasterio de Sahagun.* Monografía por el mismo autor de este estudio. Páginas 297 á 300 de este mismo tomo.

se aprovechara al hacer la reedificacion del templo en el siglo XII, nos parece aventuradísimo, pues no hay memoria de que en la época romana hubiese edificio cristiano en Leon á que pudiera haber pertenecido, toda vez que los *signos* tienen indudable carácter cristiano; y en la época visigoda no hallamos indicacion alguna de que se adornasen con zodiacos làs iglesias. Creemos por ello que existiendo monumentos cristianos con este mismo ornato; explicada la razon histórico-científica de ello, que no es aplicable tampoco á la época visigoda; y viendo que el simbolismo y la alegoría, que tanto resalta en estas esculturas, es ya propia de la que se inicia en la dozava centuria y llega á todo su desarrollo en la décimatercia, podemos afirmarnos en nuestra opinion, sin embargo de no tener el menor inconveniente en modificarla, si nuevas razones escuchásemos que nos convenciesen de nuestro error; que el arqueólogo, como todo el que estudia, busca sólo la verdad, importándole poco sacrificar ante ella pueriles empeños de humano y despreciable orgullo.



ACETRE ARABE DE BRONCE DORADO A FUEGO

ACETRE ARÁBIGO

QUE SE CONSERVA

EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL;

POR

DON RODRIGO AMADOR DE LOS RIOS Y VILLALTA,

CATEDRÁTICO AUXILIAR, QUE HA SIDO, DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS EN LA UNIVERSIDAD CENTRAL,
INDIVIDUO DEL CUERPO FACULTATIVO DE BIBLIOTECARIOS, ARCHIVEROS Y ANTICUARIOS, ETC.

I.

(1)



No son, por desdicha, ni descubiertos con frecuencia, ni, á la verdad, grandemente conocidos por esta misma causa, los productos de las artes derivadas entre los musulmanes españoles, ya nos remontemos á la época del Imperio cordobés, ó al más inmediato período del reino granadino, no excluidos, ciertamente, ninguno de los demás períodos de la historia de aquel pueblo en nuestra España. Y es tanto más extraño y reparable el hecho que apuntamos, respecto de la escasez con que se encuentran objetos de la índole señalada, cuanto que segun es notorio—á despecho de aquellos que niegan la existencia de la cultura arábigo-española — alcanza ésta momentos de vigoroso esplendor y desarrollo, de que atestiguan aún por fortuna, si bien en esfera distinta, las insignes fábricas de Córdoba y Granada, símbolos expresivos sin duda de los dos períodos de mayor importancia que en el órden político y en el artístico ofrece el pueblo mahometano, dentro de la Península Pirenáica. Si hemos de dar crédito al testimonio de los escritores musulmanes, en cuanto se refiere á la riqueza y al fausto desplegados en todos los tiempos, no ya sólo por los califas, sino tambien por los amires; si no son vanas fantasías las maravillosas descripciones que nos hacen, así de los palacios de aquéllos, como de las fiestas celebradas en los mismos — cosas ambas que parecen confirmar plenamente los monumentos arquitectónicos arriba aludidos, — fuerza es convenir en que el fausto y la riqueza de que hicieron siempre constante alarde, debió reflejarse indefectiblemente en los productos de las artes derivadas, que se alimentan, viven y se inspiran en las bellas artes, cuyo camino siguen y cuyas vicisitudes experimentan. Ni podia ser de otro modo, si, fijando nuestras miradas en la índole especial del pueblo islamita, consideramos en él la vigorosa influencia de las tradiciones del Oriente, acaudaladas y enriquecidas al par por el ejemplo que ofrecian á los conquistadores los restos de aquella esplendorosa cultura de los últimos tiempos del Imperio visigodo; y fácil es de comprender, en este supuesto, que si el estado en que entre los muslimes se muestran las artes, en los primeros dias de la invasion, no

(1) Este adorno es copia exacta del que, estampado sobre tafilete rojo, ocupa el centro de la cubierta de un códice árabe de Ben-Aljatib, perteneciente al distinguido orientalista Sr. D. Pascual Gayangos.

ménos que las terminantes declaraciones contenidas en el Korán, dificultaban realmente el progreso de las formas artísticas, hubieron de acudir los artífices más principalmente á la materia, buscando en ella cierta especie de compensacion en defecto de aquéllas, no desdeñada en muchas ocasiones la cooperacion de los elementos artísticos atesorados en España por el abatido pueblo de Ataulfo.

Mas sea de ello lo que quiera, es lo cierto que, ya por las dolorosas vicisitudes que debilitan, postran y destruyen al cabo el poderío de los árabes españoles, ya por la aversion que inspiraron éstos siempre á sus conquistadores, ó ya por otras causas de análogo carácter, —escasos y extremadamente raros son los objetos que hoy pueden ser estudiados para contribuir por su mediacion á los fines propios de la historia, áun en aquella edad, no remota, en que al invencible é incontrastable esfuerzo de los guerreros castellanos, realiza la Católica Isabel el bello ideal acariciado ocho siglos ántes por los héroes de Covadonga. Ni es propio de este sitio, ni la índole del presente ensayo lo consentiria, el hacer aquí menuda exposicion de los medios de que se vale el arte arábigo-hispano, ni del camino que sigue desde los primeros dias de la conquista, para lograr por una parte y llegar por otra á la época de su verdadero florecimiento; pero lo que sí importa consignar, por su misma significacion y por su propia importancia, es que así en las esferas superiores de las bellas artes, como en las ménos elevadas de las artes que de ellas se derivan, hubo de reflejarse constantemente el espíritu de cada una de las razas que, invadiendo la Península Pirenáica, toman en ella asiento durante largas edades. Los historiadores árabes han guardado noticia de las diferentes razas á que aludimos; nos dan asimismo razon de las diversas regiones en que se establecieron; pero deslumbrados por el brillo de la soberanía, ó mejor aún, arrastrados tal vez á su pesar por la fuerza de la costumbre y por la especial naturaleza de su literatura, que se inspira en el ambiente que llena los palacios reales, — desde el momento en que el celebrado Abd-er-Rahman I funda el Califato de Córdoba, y quedan reducidas á la categoría de provincias las demás regiones de Al-Andálus, sólo de Córdoba nos hablan, ya para ponderar su magnificencia, ya para enaltecer la gloria de sus filósofos y de sus poetas, ya para elogiar la suntuosidad de algunas de sus fábricas y la prosperidad de sus industrias, y ya, por último, para deplorar su ruina; pero únicamente como medio de hacer recaer sus no siempre desinteresadas alabanzas sobre los Califas, y áun sobre sus privados. Y si la naturaleza y el rumbo de los acontecimientos políticos, que se desenvuelven con varia fortuna en Al-Andálus, les fuerza muchas veces á volver los ojos á las provincias, pasan tan de ligero sobre lo que á las mismas se refiere, que podria juzgarse que durante el período de tiempo en que los descendientes de Ebn-Moâwia ocupan el trono de Córdoba, sólo Córdoba existe.

Porque, áun suponiendo tan grande como eficaz la influencia ejercida en todos los ámbitos de la España muslime por los árabes propiamente dichos, ¿hemos de creer, acaso, que los elementos importados consigo mismas por cada una de las razas que la pueblan, léjos de desarrollarse, se vieran condenados á su aniquilamiento ántes de manifestarse por sí propios? ¿Hemos de suponer quizás, cuando conocemos el diverso grado de cultura en que se encuentran las unas respecto de las otras, en el momento de penetrar en España, que por igual y al mismo tiempo se diese el extraño espectáculo de que todos los pobladores musulmanes ofreciesen al par el mismo grado de cultura, así en las regiones del Mediodía como en las del Norte, en las del Levante como en las del Poniente?... Sobre repugnar, en nuestro sentir, á la razon tales hipótesis, que contrarian las leyes naturales, nada hallamos ni en los monumentos ni en las historias arábigas que puedan comprobarlas; y si bien, llegando ya á las artes secundarias, y más principalmente á las que tienen mayor aplicacion para los usos de la vida, es de presumir que siendo, lo mismo en las unas que en las otras comarcas de Al-Andálus, acatada y reverenciada la ley del Islam, — hecho que sólo llega á verificarse despues de realizada la conquista de España, — debió existir, en lo que al rito se referia, verdadera homogeneidad, no es hacedero desconocer tampoco que, dado el espíritu y la diversidad de razas, no ménos que la diferencia de hábitos y de costumbres, que es consecuencia precisa de la diversidad indicada, existió de hecho desigualdad y divergencia de aspiraciones; por esta causa, pues, mientras en ciertas provincias obtiene la preferencia el cultivo de la agricultura, florecen en otras determinadas industrias, y se dá en las ménos el peregrino ejemplo de que las ciencias y las artes sean el predilecto ejercicio de los mahometanos que las pueblan.

Que en aquellos supremos instantes de la invasion en los cuales, más que por el esfuerzo de los neófitos del islamismo, por la descomposicion natural del Imperio visigodo, cae éste en total y lastimosa ruina, ejercieron las artes y las industrias de los vencidos muy notable influencia sobre los vencedores, — hecho es que no tratamos ni de oscurecer ni de negar, pues que se reproduce sin trégua en la historia de todos los pueblos, y ejemplos guarda y consigna la de España que lo atestiguan y corroboran, precisamente en lo que atañe á los pueblos germanos respecto de la

sometida grey hispano-latina. Mas no es lícito deducir de semejante premisa consecuencias tan absolutas como al presente se pretende por algunos, haciendo brotar el brillo de la cultura mahometana de aquellas influencias, contradichas y destruidas desde el momento en que, cual representante de la legítima autoridad emanada de Mahoma, funda Ebn-Moâwia en el siglo VIII de nuestra Era el Califato de Córdoba, sustentado en especial por los clientes de los Omeyyas y por los orientales, que sucesivamente penetran en Al-Andálus para señorear las feraces comarcas del Mediodía de la Península. Las tradiciones por éstos importadas de aquellos apartados lugares, no podian confundirse ciertamente con las atesoradas por los muzárabes; y ni hallamos lógico, ni encontramos tampoco conforme con las eternas leyes de la naturaleza, que al sentar su planta los árabes propiamente dichos en el suelo español, quedára en ellos borrada para siempre la memoria de aquella singular cultura, cuyos gérmenes son los del pueblo musulman, nacido á la voz y por el esfuerzo del Profeta, de entre la inmensa variedad de gentes que aceptan y defienden las *Suras* del *Korán*, como reveladas por Dios al ilustre génio coreixita. No juzgamos necesario el explanar aquí estas ideas, no sólo por creerlas conformes con lo que nos enseña la historia, sino porque indudablemente estarán en el ánimo de nuestros ilustrados lectores; pero no debe perderse de vista, por lo que importa al propósito, que si los muzárabes se dedicaban al cultivo de la lengua y literatura arábigas, y arabizaban sus propios nombres, como es notorio (1), no debia ser ya, cual equivocadamente se ha supuesto, tan eficaz, activa, ni directa la influencia ejercida sobre los muslimes por los descendientes de los hispano-latinos y visigodos, que prefirieron, á seguir la suerte de los héroes de Pelayo, vivir sometidos al poder de los invasores; y que si en las provincias fronterizas, donde la comunicacion y el comercio con los cristianos eran frecuentes, pudo en algunas ocasiones hacerse sentir el influjo de aquéllos, sobre acontecer esto, dado que sea verosímil, con los descendientes de los neófitos del Islam, cuya cultura no podia en ningun modo confundirse con la de los árabes, no acaeció jamás con los pueblos del interior de Al-Andálus, y ménos aún con la poblacion cordobesa.

¿Quién, al leer las fantásticas descripciones de aquellos templos y alcázares maravillosos, en los cuales resplandecian el oro y las piedras preciosas, no ménos que los productos de las industrias cordobesas, podrá dudar de la importancia alcanzada por las artes en general, y por las secundarias en particular, dentro del Imperio de los Omeyyas? ¿Quién podrá desconocer, por tanto, los progresos de la orfebrería, de la eboraria, de la marquetería, de la cerámica, de la aeraria, de las artes textiles, de la carpintería, de todas las industrias, en fin, cuando sobre acreditarlo así, sin necesidad de documento alguno, la misma naturaleza de los pueblos, al llegar al apogeo de su cultura, lo afirman y corroboran, no ya sólo los repetidos testimonios de los escritores musulmanes, sino áun los escasos restos que han logrado llegar á nuestros dias? Y, sin embargo, refiriéndonos á la epoca más gloriosa de la España arábiga, es tan exíguo el número de los monumentos que conocemos de esta edad, que no bastan para demostrarnos las costumbres del pueblo mahometano en todos sus detalles. Como producto de las industrias textiles y monumento de la indumentaria, sólo existe el famoso *Tiráz de Hixém II*, conservado en el Gabinete Arqueológico de la Real Academia de la Historia, y ya conocido de los ilustrados lectores del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES (2); cual ejemplo de la aeraria y de la escultura, aún se conservan el magnífico *Leon de Bronce,* hallado en tierra de Palencia, cuya ilustracion intentamos ántes de ahora (3), y fué de la propiedad del malogrado pintor Sr. Fortuny, y el no ménos celebrado *ciervo* que se custodia en el *Museo Provincial de Córdoba;* testimonio de la misma industria son tambien seis dedales de bronce, procedentes de esta poblacion, que se conservan en el *Museo Arqueológico Nacional*, con otros varios que tuvimos el gusto de ver en la coleccion del Sr. D. Victoriano Rivera, actual Director del Instituto de Córdoba, leyéndose en los primeros inscripciones arábigas, escritas en caractéres cúficos de relieve, y áun rehundidas, ya en la parte inferior de los precitados dedales, y ya tambien en su corona, las cuales se expresan en estos términos:

بركة من الله ويمن [لصاحبه]

La bendicion de Alláh y toda suerte de felicidades [*para su dueño*] (4),

(1) Alvaro Cordobés, *Indic. lum.*, pág. 273.—Dozy, *Hist. des musulmans d'Espagne*, t. II, cap. VI.

(2) Véase la erudita monografía que bajo aquel título publicó en el tomo VI del presente MUSEO, nuestro hermano político el Sr. D. Francisco Fernandez y Gonzalez.

(3) V. el tomo VI del presente MUSEO, donde va inserto aquel nuestro ensayo.

(4) Número 168 del Catálogo provisional del Museo Arqueológico Nacional.

ó en estos otros:

بركة

Bendicion.

ó, guardando sin duda el nombre del industrial que los fabricaba, en estos:

عمل سيف

Obra de Saif (1);

monumento no sólo de la industria cuchillera, sino que dá tambien idea de ciertas costumbres no desterradas aún en nuestros dias, es una *navaja de rasurar*, que con el número 166 se custodia en el *Museo Arqueológico*, procedente del Gabinete que ántes de la fundacion de este Establecimiento, existia en la *Biblioteca Nacional;* mide $0^m,9$ de longitud por $0^m,2$ de ancho el mango de este curioso objeto, y lo forma una lámina de metal, doblada por su mitad longitudinal, encerrando en la parte superior la hoja, ancha de $0^m,5,5$ por $0^m,8,4$ de longitud. En el puño ó mango se advierte, entre varias labores, la siguiente inscripcion en caractéres cúficos:

بركة من الله
لصاحبه يعمار

La bendicion de Alláh
para su dueño Ya'mer (2).

No hemos de hablar ciertamente de aquellos otros productos de las artes, que subsisten, á pesar de las vicisitudes por que han atravesado, y de que dá claro ejemplo la famosa Mezquita de los Abd-er-Rahmanes; pero fácil es de comprender, cuando de aquella insigne grandeza sólo han logrado salvarse tan escasos restos, que muy poco puede esperarse de ellos para elevarnos al conocimiento íntimo y perfecto de las costumbres del pueblo á que pertenecen. ¡Tan grande hubo de ser la ruina que sembraron los africanos en el apacible y próspero recinto de la antigua Córdoba de los Califas! Pero si fijamos nuestras miradas en las épocas posteriores, y muy especialmente en aquellas en que se desarrolla, aunque efímera y pasajera, deslumbradora cultura en las antiguas provincias del Califato, erigidas en señoríos independientes, no ménos doloroso será el espectáculo que presenciemos; pues de tanta grandeza como atesoraron aquellos príncipes desvanecidos, y en particular los afamados Abbaditas, quedan, entre otras, la celebrada *Arqueta arábiga de San Isidoro de Leon*, de que ya tienen noticia nuestros lectores, conservada en el *Museo Arqueológico Nacional* (3), otra de marfil hallada en las excavaciones practicadas en Carrion de los Condes, provincia de Palencia y adquirida por este Establecimiento (4), y varios fragmentos de otra labrada en Toledo en los dias de Aly

(1) Número 169 del *Indice* aludido de la Sala I.ª Algunos de estos dedales proceden de donacion hecha por el citado Sr. Rivera. Posteriormente hemos tenido el gusto de examinar en el *Museo Provincial de Badajoz* otro dedal descubierto, á lo que parece, en la villa de Llerena (Extremadura), en el cual, aunque no ostenta inscripcion alguna, hallamos los mismos caractéres artísticos de los dedales ántes citados.

(2) En la relacion del viaje hecho por Perez Bayer á Córdoba, demás del dibujo exacto de la presente *navaja*, hemos hallado las siguientes palabras que á ello se refieren: «tambien me enseñó [don Pedro de Estrada] un Cuchillo Moro á manera de cortaplumas el qual servia para las circuncisiones de » sus niños, con su inscripcion Arábiga en una y otra haz del mango: en la forma que copia el dibujo.» El erudito Perez Bayer se equivocaba respecto del uso á que se hallaba destinado este objeto, con tanto más motivo, cuanto que en nuestros dias siguen empleándose navajas de iguales condiciones por los barberos de Constantinopla, segun nos lo atestigua el docto viajero español de estos últimos años, Sr. Rada y Delgado.

(3) Véase la oportuna monografía en el t. I de la presente obra.

(4) No podemos resistir al deseo de dar á conocer á nuestros ilustrados lectores este interesante producto de la eboraria, cuyo estudio realizaremos en breve. Mide $0^m,41$ de longitud por $0^m,24$ de latitud y $0^m,20$ de profundidad; exornado en sus cuatro caras por una cenefa en la cual se desarrolla un vástago serpeante, colorido de carmin y verde-oscuro, ostenta en la tapa, rota desgraciadamente en algunas partes, una inscripcion en caractéres cúficos, que resalta sobre el fondo verde, y hace oficio de orla, mientras en la parte central se desarrolla otra muy peregrina cenefa de enlaces, artística y elegantemente dispuestos y coloridos de igual suerte que la mencionada inscripcion, cuya interpretacion se ofrece del siguiente modo:

بسم الله الرحمن الرحيم نصر من الله وفتح قريب لعبد الله ووليه معد ابى تميم الامام المعز...... امير المومنين صلوات الله عليه وعلى ابائه
الطيبين .... مما امر بعمله بمنصورية المرضية صنعه .. ... الخراساني

En el nombre de Alláh, el Clemente, el Misericordioso: la proteccion de Alláh y una victoria próxima para el siervo de Alláh — y su guali Maâd Abú-Temim — el Imám Al-Moêz........ Príncipe de los fieles (las bendiciones de Alláh [sean] *sobre él y sobre sus hijos los buenos........).* [Esto es] *de lo que dispuso se hiciese para la victoria venturosa. Lo labró........ el Jorasaní.*

Lleva el número 179 en el *Índice* de la *Sala I.ª* del Museo Arqueológico Nacional.

Al-Mamun, como restan de los dos períodos africanos sellos, amuletos y sortijas, algunos de ellos con inscripciones, no contando la multitud de cornerinas y de sellos que en poder de los particulares se conservan, y hemos tenido ocasion de examinar asi en Sevilla como en Córdoba, en Badajoz como en Granada.

Parecia natural que habiendo sido esta última poblacion el postrimer baluarte del Islam en la Península, y habiendo florecido en ella con inusitado esplendor la cultura mahometana, atesorada y enriquecida con los despojos de las ya pesadas culturas que caracterizan el glorioso período de los Califas de Córdoba y el de los almoravides y almohades, fuese mayor el número de los objetos que hubieran llegado á nuestros dias, y llenasen en tal concepto el vacío que resulta por lo que hace á los momentos históricos ántes citados; pero no es así por desgracia. Ocioso sería repetir aquí por su notoriedad cuanto han dicho ántes de ahora los escritores que tratan de la historia y de las cosas de Granada: el grado superior de desarrollo que alcanzan en ella las artes y las industrias, como consecuencia natural del desarrollo que en todas las esferas logran los elementos allí congregados y salvados, si es lícito decirlo, despues de quebrantada para siempre la antigua pujanza de los sectarios de Mahoma en el suelo de España, pónenlo de manifiesto los monumentos que aún restan, contando en este número ricos productos de la industria sedera y de las artes textiles, tales cuales los *Restos de los trajes del infante don Felipe y de su esposa doña Inés, hijo y nuera del Santo Rey Fernando III*, extraidos en 1848 de su sepulcro de Villalcázar de Sirga, provincia de Palencia, y conservados hoy en el *Museo Arqueológico Nacional* (1); importantes productos de la cerámica, tales como los magníficos *Jarrones* del Salar, de la Alhambra, y del citado *Museo* (2), y el *plato* no ménos digno de estima, adquirido recientemente por el mencionado Establecimiento; notables trabajos de la aeraria, como la suntuosa *Lámpara de Mohámmad III*, cuyo estudio intentamos ántes de ahora (3), un pebetero cubierto de muy delicada tracería, una lámpara de bitácora, acicates, amuletos y sortijas; interesantes obras de orfebrería y argentería, como las alhajas encontradas en Mondújar y ya conocidas de nuestros lectores (4); zarcillos y sortijas de plata con inscripciones (5); espadas y piezas de armadura (6), y algunos otros objetos de análoga categoría, entre los cuales se encuentra el ACETRE, que pretendemos estudiar en las presentes líneas.

¿Están representadas en estos monumentos todas las industrias granadinas? Sin duda alguna que la respuesta, léjos de ser afirmativa, demuestra que para llegar á formar cabal concepto de ellas, necesitaríamos aún mayor número de productos que los conocidos, siendo de extrañar y de sentir que no hayan conseguido todavía quizás descubrirse, si no es que han desaparecido bajo la presion del fanatismo, que obligó á Felipe II á mandar fuesen borradas las lápidas arábigas existentes entónces en Toledo. Pero de aquella inmensa riqueza, que llegó á ser proverbial entre los cristianos; de aquel desenfrenado lujo, de que nos hablan los escritores musulmanes; de aquella brillante y especial cultura,—áun suponiendo que los fugitivos de los siglos XV, XVI y XVII, hasta la expulsion de los moriscos, llevárан consigo innumerables restos de la pasada grandeza,—no pueden ser por completo legítimos representantes los monumentos aludidos.—¿Será tal vez que permanezcan todavía ocultos en los senos de la tierra los productos de las industrias de que no tenemos ejemplares? Acaso el inmoderado afan de los tesoros, que tanto ha destruido, sea causa de la carestía de monumentos de esta naturaleza; pero es lo cierto que muchas veces á ellos han sido debidos descubrimientos

(1) El estudio detenido de tan estimables objetos, no ya sólo por el hecho de hallarse adornados de fajas con inscripciones arábigas, reducidas á las frases de الملك لله *El imperio* [*pertenece*] *á Alláh*, الحمد لله *La alabanza para Alláh*, escritas ambas en caractéres africanos, y la palabra بركة *bendicion*, escrita de derecha á izquierda y vice-versa en gallardos caractéres cúficos, sino más principalmente por la naturaleza del dibujo, que recuerda la tracería de las labores que adornan los muros de la Alhambra, demás del colorido y de la circunstancia no indigna de ser tenida en cuenta, de haber vivido largos años en Granada el mencionado infante don Felipe, durante sus desavenencias con el ilustre autor de las *Cantigas*, han producido en nosotros el convencimiento, que no juzgamos inverosímil, de que son producto de las industrias granadinas, con tanta más razon, cuanto que si bien es cierto usaron las damas castellanas *cintas con letras moriscas*, segun se desprende de lo dispuesto en las *Ordenanzas de Sevilla* (II.ª parte, fól. 201), y otras obras de hilo de oro y plata y áun tejidos de seda, con esta clase de exornos, y acredita la tradicion en multitud de monumentos mudejares del siglo XV, como el *Tríptico-Relicario del Monasterio de Piedra*, conservado en la Real Academia de la Historia, no lo es ménos que el trazado y la disposicion del dibujo revelan desde luégo el arte granadino, hecho que viene á demostrar una vez más, contra la opinion de los que niegan la cultura arábiga y su influencia en las esferas artísticas é industriales sobre la cristiana, que la indicada influencia existió sin duda alguna, cuando llega hasta invadir los monumentos de la indumentaria.

(2) Véanse las eruditas monografías publicadas respecto de los dos últimos *Jarrones* en este MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGUEDADES, por el citado Sr. D. Juan de Dios de la Rada y Delgado, tomos IV y VI.

(3) Tomo II de la presente obra.

(4) Véase la oportuna monografía debida á la pluma del Sr. Janér.

(5) El Sr. D. Antonio Ariza, vecino de Sevilla, posee una preciosa sortija de plata, en la cual se advierte esmaltada en negro y escrita en correctos caractéres africanos la frase بركة من الله [لصاحبه] *La bendicion de Alláh* [*sea sobre su dueño*].

(6) Bajo el número 1582 se conserva en la *Armería Real* una adarga vacarí procedente de Granada, toda llena de bordados, entre los cuales se halla varias veces repetida la frase لا اله الا الله *No* [*hay otro*] *dios que Alláh*.

importantes, y que así como al presente la casualidad guia la mano del campesino para tropezar con tesoros de monedas y áun de joyas, le habrá guiado en otras ocasiones, despertando la codicia y dando orígen á la destruccion de los objetos encontrados. ¡Cuántos de ellos, fundidos al soplete del platero, habrán desaparecido para el estudio! ¡Cuántos otros habrán ido á enriquecer Museos extranjeros!

¡Lástima causa, á la verdad, el espectáculo que ofrece cuanto se relaciona con la cultura arábiga en nuestro suelo! Mientras en todos tiempos han merecido particular predileccion de los doctos los monumentos de la época romana; mientras de las edades ante-históricas se descubren hoy gran número de estimables objetos y se proyectan y realizan excavaciones para la investigacion de las obras de una y otra época, nadie se acuerda de que acaso podríamos esclarecer debidamente la historia de nuestra patria, en dias más cercanos, proponiendo excavaciones en aquellos lugares donde la cultura arábiga llegó á su apogeo; y las ruinas que aún quedan continúan condenadas al olvido, contentándonos con saber, respecto de aquel pueblo que señoreó un dia la Península, ó lo que nos dicen sus historias y sus libros por meras relaciones, ó lo que la tradicion ha guardado, ó lo que han logrado descubrir, más diligentes que nosotros, los sabios extranjeros. No nos extraña, pues, que cuando tal sucede, haya en nuestra patria hombres entendidos que nieguen la existencia de una cultura tan desdeñada por los doctos de todos tiempos, y de la cual poseemos tan escaso número de monumentos, á pesar de recordarnos constantemente nuestro idioma, sembrado de palabras y de modismos arábigos, que fué grande y vigorosa la cultura mahometana, cuando dejó en nosotros tantas, tan indelebles y tan profundas huellas.

Mas sea de ello lo que quiera, es lo cierto que, despertando los que han llegado á nuestros dias la atencion de los entendidos, y contribuyendo su estudio á esclarecer el misterio de las sombras que envuelve cuanto se relaciona con las costumbres del pueblo arábigo-español, debemos consagrarnos á él con desinteresado propósito, á fin de realizar los fines propios de la ciencia arqueológica, eficaz auxiliar de la ciencia histórica, que la comprende.

II.

Aunque adulteradas por el trascurso de los tiempos y por los adelantos de la época, existen todavía en nuestra España multitud de costumbres de no dudoso orígen arábigo, distinguiéndose en particular las que áun se observan en Granada, no sólo por haber sido la última de las poblaciones rescatadas de la servidumbre mahometana, sino tambien por la influencia que ejercieron los moriscos durante su permanencia en aquella ciudad, teatro de su afrenta. En el número de las costumbres indicadas, cuéntase, como tradicion perpetuada desde los tiempos de la dominacion muslime, la de conservar en todas las casas el agua, á manera de algibe y como recuerdo de él, en grandes tinajas, cuyo orificio se reviste de un brocal, adosado por lo comun al muro; en muchas calles, principalmente del morisco barrio del Albaicin, se conservan aún antiguos algibes, que hacen el oficio de fuentes públicas y son del aprovechamiento del vecindario, extrayéndose el agua, ya de las tinajas en los edificios particulares, y ya de los algibes memorados, por medio de un *acetre*, de forma análoga á la del que es objeto de la presente *Monografía*.

Ocurre, no obstante, preguntar si el *acetre*, tal cual ha llegado á nuestros dias en Granada, es propiamente de orígen arábigo, segun parece acreditar á primera vista su nombre, ó fué su uso derivado á los árabes de algun otro pueblo; y aunque en principio la cuestion no es tan fácil de resolver como pudiera creerse, si se atiende á que variando de forma, todos los pueblos han conocido y usado para la extraccion del agua de los pozos y algibes, útiles de análoga naturaleza á los acetres, —teniendo en cuenta la etimología de la palabra, extraña al idioma arábigo, no será difícil comprender entónces que si el objeto nó, por lo ménos el nombre con que es conocido, es de orígen y procedencia helénicas, á juzgar por el testimonio de los más doctos etimologistas (1). Nosotros, sin embargo, creemos

(1) Mr. Dozy, en su *Glosaire des mots espagnols et portugais dérivés de l'arabe*, pág. 34, se expresa en estos términos: «*Acetre, cetre, celtre*, pg. *acetere* »(*cat. setri* dans Capmany, *Memorias* II, 412), mot que S.ª Rosa explique par «lavatorio portatil vaso de agua as mãos.» Il ajoute mal à propos: vem de » latino *acetrum*, — car c'est la mot السَّطل (*as-setl*, du persan *setil*), *catinus parvus*.» «Le mot *acetrum* (prosigue), qui appartient á la base latinité et que » Ducange á rencontré dans une lettre du pape Innocent III, n'est autre chose, comme Ducange l'a dit avec raison, que l'espagnole *acetre*. Quant au mot » arabe il ne vient pas, comme Mr. Engelmann a trouvé dans Freytag du persan ستل *setl* (car c'est ainsi que Freytag aurait dû écrire); mais c'est de même » que ce mot persan, une alteration du latin *situla*, que les Coptes prononçaient *σιτλα*.»

encontrar dos caminos distintos, hechos por la misma palabra, dentro de nuestro idioma: es el primero el que, derivándose directamente del latin y adulterando la palabra *situla* ó *sitilla*, dió por resultado la formacion del vocablo *acetrum*, empleado, segun Capmany, por Inocencio III, y que se halla con alguna frecuencia en los documentos de la misma época de España; es el segundo el que determina Dozy haciéndole provenir de la voz σιτυλα, de análogo significado á la de σιτυβος, *vaso de barro* ó *escudilla*, corrompida por los persas en la palabra ستل *setl*, y más tarde por los árabes, que hicieron de ella السّطل *as-setl*, que traduce Freytag por *catinus parvus una ansa praeditus*, ó por el instrumento *quo in balneò hauritur aqua*. Y con efecto: si fijamos nuestra atencion en el hecho de haberse conservado la palabra *acetre*, con cierta significacion, aplicada á un instrumento empleado todavía por la Iglesia en algunas de sus ceremonias (1), no juzgamos arriesgada la hipótesis de que no puede llegar á tal punto por medio de los árabes, sino que hubo de tener, y tuvo realmente, origen anterior á toda influencia por parte de los mahometanos españoles, aunque la voz *acetrum* no fué conocida indudablemente en la época visigoda.

En lo que no se hallan conformes ninguno de los significados de las palabras anteriores, es en el objeto á que se refieren; pues mientras el acetre, conocido hoy en nuestra España, ya para las aspersiones de que usa la Iglesia, y ya para la extraccion del agua de los pozos y de las tinajas, es realmente un caldero pequeño, como lo define el *Diccionario de la Lengua*, y como acredita al par el Acetre arábigo que vamos á estudiar, conviniendo en esto con la significacion de la voz latina *situlus*, cubo para sacar el agua de los pozos, entienden otros por *situla*, la urna en que se echan las suertes ó votos, definiéndola en estos términos San Isidoro: «Situla quod sitientibus apta sit ad » bibendum, quod vas Graeci καδδον vocant (2);» los vocabulistas griegos, entienden por καδδος el carral (barril ó tonel hecho á propósito para trasportar vino en carros, de donde tomó el nombre) (3), ó vaso de vino, deduciéndose de tal diversidad de acepciones, á no existir, y conocer en nuestra España lo que se entiende por *acetre*, que no podríamos formar concepto verdadero ni de su forma, ni de su estructura, ni de los usos para que fué destinado, merced á la notoria confusion que resulta de la comparacion hecha arriba, de las palabras de que se derivó la voz *acetrum* de baja latinidad, y la arábiga السّطل que la representa.

Que el *acetre*, entendiendo por tal la especie de caldero con que hoy se extrae el agua de las tinajas y de los pozos en Granada, tuvo gran representacion en las costumbres mahometanas, no se puede dudar, si tenemos en cuenta cuanto expusimos ántes de ahora al estudiar los *brocales de pozo árabes y mudejares* (4), respecto de la importancia que tiene el agua para los musulmanes, y muy en especial la participacion que toma este líquido en las ceremonias del culto. Sabiendo, como sabemos, que una de las principales atenciones que procuraban satisfacer con marcada predileccion los árabes en la construccion de toda suerte de edificios, era la de asegurar depósitos de agua, ya procedente de manantiales, por medio de artificios de esta naturaleza,—á que fueron tan dados, que segun afirma el cronista del Emperador Cárlos V, lo que más admiró á éste, durante su permanencia en Granada, fueron las máquinas empleadas para la extraccion y repartimiento de las aguas,—y ya tambien aprovechadas de los pluviales; depósitos que en uno y otro caso, aunque generalmente en el segundo, recibieron el nombre de *algibes*, con que son áun hoy dia conocidos, no es difícil, ántes bien lo juzgamos indudable, que para el aprovechamiento de los mencionados depósitos, empleáran instrumentos especiales, y que éstos recibieran el nombre de *acetres*.

Que su forma debió ser la que ostenta el que, depositado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se conserva hoy en el Museo Arqueológico Nacional, no puede ponerse en tela de juicio, con tanto mayor motivo, cuanto que, con corta diferencia, es la misma que aún afecta en los que se usan todavía en Granada, por más que el material sea distinto. Ahora bien: ¿sirvieron siempre los *acetres*, en tal disposicion, únicamente para el servicio doméstico? ¿Tuvieron alguna participacion en las ceremonias del culto mahometano, como en el cristiano la tienen

(1) Segun el *Diccionario* de la Academia Española, última edicion, se entiende por *acetre* un «caldero pequeño con que se saca agua de las tinajas ó » pozos.» «Aplícase particularmente (añade), á aquel en que se lleva el agua bendita para hacer las aspersiones de que usa la Iglesia.» En iguales términos se expresa el *Diccionario enciclopédico de la Lengua española*, publicado por la casa de Gaspar y Roig (Ed. de 1872). El Sr. D. Vicente de la Fuente, en una *respuesta* publicada por la *Revista de Archivos*, *Bibliotecas y Museos* (núm. 18 del tomo I), dice de esta suerte: «La palabra *acetre* no significa »precisamente caldero pequeño *para sacar agua*... sino tambien para cualquier otro objeto. En Salamanca y otros puntos de Castilla la Vieja llaman *acetre* » y *cetre* al sacristan menor, y á veces al acólito que lleva el calderillo del agua bendita; llamando por sinécdoque *acetre* al que lleva dicho utensilio.»

(2) San Isidoro, *Etyhmologias*, lib. xx, fól. 134 vuelto (Ed. de París de MDLXXX).

(3) *Diccionario de la Lengua castellana*, publicado por la Acad. Esp. (última edicion).

(4) Véase la indicada *Monografía* en el tomo III del presente Museo Español de Antigüedades.

todavía? La respuesta á ambas preguntas no la juzgamos difícil, no sólo atendiendo á lo que entiende Freytag por السَّطْل, *quo in balneo hauritur aqua*, sino tambien á la naturaleza de los preceptos de la *Sunna*, observados por los muslimes en todos los actos de devocion y de culto.

Partiendo del principio, de que en general parten todas las religiones positivas, por el cual se dispone que, para que pueda el hombre acercarse dignamente á la divinidad, es indispensable se hallen purificados su cuerpo y su alma, establece la *Sunna*, á semejanza de lo que preceptúan los libros sagrados de los hebreos y la religion cristiana, de donde tal vez hubo de tomarlo la ley de Mahoma, el *tahor* طهور ó *tahara* طهارة y el *alguaddo* وضو, cosas diferentes ambas, que deben efectuarse en distintas ocasiones. El *tahor* ó purificacion, reservado por el precepto para el dia de *alchomûa* ó viérnes, para los dias primeros de la Páscua de Ramadhán y de *Ad-dahea* (الضحية), para hacer penitencia y para penetrar en el sagrado templo de la Mecca, «a de ser en lugar limpio, apartado de sus » berguenças y que comiençe y ponga [el muslime] en un *baxillo* (lebrillo) limpio el agua, y labe primero de la » çinta (cintura) abaxo, y despues tome *alguaddo* (الوضو), dexando los piés para lo postrero del *tahor;* y esto [hecho] » nombrando á su Criador, heche el agua sobre su cabeça y estregue sus cabellos con sus dedos, y asi mesmo la » muger, aunque no deshaga la trença de sus cabellos, pero estréguelos asta que [el agua] llegue al cuero, y des- » pues eche agua por ençima del hombro derecho y por el izquierdo, labando lado despues de lado, fregando todo » su cuerpo hasta los dedos de los piedes, bien labados.» «Dícese *atahor* (prosigue el autor de quien copiamos estas » palabras), porque es cumplimiento de la Ley y *Çunna*, y alimpiamiento de sus peccados» (1). El *alguaddo* ó ablucion, debe hacerlo todo musulman ántes de la oracion ó *açalá* (الصّلوة), de tal manera, que si se olvidase alguna parte de él, no vale la oracion, teniendo obligacion de repetir el *alguaddo* y la oracion misma, cuando aquél es de precepto: divídese en dos categorías, *alguaddo* de precepto ó establecido por la Ley, y *alguaddo açunnado*. «Lo que » cumple á los deudos del *alguaddo* (ó sea el de precepto), son quatro [cosas]: la cara, las manos hasta los codos, » *maçhar* (2) la cabeça, y labar los piés hasta los tubillos.» «Los [lugares] que son *açunnados* (prosigue), son quatro: » enxaguar la boca, rresonar las narizes y *maçhar* los oydos; todos estos quatro lados (continúa) y los otros quatro » adeudeçidos es deudo labarlos sendas beçes, y labarlos segunda bez es *çunna*, y la terçera es birtud encomen- » dada» (3). «La rregla de hacer *alguaddo* (añade, despues de enumerar las causas por las cuales se pierde y las » cosas que no le amenguan) es que se aparte á hacer *aliçtinche* (4) y sin poner la mano en el baxillo; y quando sus » manos sean labadas, póngase de cara al *alquibla* (5) sentado, y enxague su boca y sacuda sus narices: en el qual » tienpo debe dezir y rrogar ad Alláh por lo que se rrequiere (refiere) á aquel lado. Esté su boca sienpre testimo- » niando con la unidad, y sus narizes, que les dé á oler y guelgan aquella bienabenturança de *l'achanna* (الجنّة, el » *paraíso);* pues labando su cara rruega que la enblanquezca [Alláh] el dia del juiçio; y el braço drecho que le dé » su carta el dia del juiçio en su mano derecha; y el braço hizquierdo, que no se la dé en la mano izquierda; y el » *maçhar* de la cabeça, que Alláh le encubra con su piedad y le conserbe sus çinco sentidos; y *maçhando* los oydos, » que le dé Alláh á oyr su dibina palabra y pregüeno (pregon) de Bilel hixo de Hamema (6) en el *alchanna* (paraíso); » y el pié drecho que se le afirme en el puente de *l'açirata* (الصّراط) (7); y el izquierdo que no se ponga en con- » trario.» «En fin del qual *alguaddo* (concluye) debe de rrogar ad Alláh el alto, que le ponga claredad en su ánima » y guiamiento de sus peccados» (8).

(1) *Suma de los principales mandamientos y devedamientos de la Ley* y *Çunna* ó *Breviario Çunní*, recopilado por don Yçe Chebir ó Gebir, mufti, alfaquí mayor de los muslimes de Castilla, é imam de la Aljama de Segovia en la Mezquita de dicha ciudad, el año 1462, y publicado en el tomo v del *Memorial Histórico Español*, dado á luz por la Real Academia de la Historia (cap. IV, páginas 261 y 262).

(2) Equivale á mesar, frotar, y está formado de مسح (Nota del Sr. Gayangos).

(3) *Suma*, etc., cap. v, pág. 262.

(4) الاستنجا, excremento, urina seu vento pollutum corpus mundavit (Nota del Sr. Gayangos).

(5) قبلة, parte de las mezquitas que mira al Oriente.

(6) «بلال بن حمامة. *Bilél-ben-Hamémah*, liberto y pregonero ó almuedan del seudo-profeta. En un libro castellano, escrito en caractéres arábigos, » que contiene una coleccion de cuentos, parte en prosa, parte en verso, hemos hallado uno cuyo héroe es este Bilél. Tiene por título: «El *alhadis* (cuento) » de Bilél Ebno Hamámah aprés (despues) de la muerte del *annabí* Mohammad.» Refiérese en él que cuando murió su amo, Bilél dió muestras de gran » sentimiento y se retrajo á los montes, y comenzó á dar grandes gritos; tenia una voz muy sonora, y segun el dicho de su amo, estaba destinado á ser » almuedan del paraíso» (Nota del Sr. D. Pascual de Gayangos).

(7) Puente largo y estrecho como un cabello, colocado sobre el *Chahanem* (جهنم) ó infierno, y por el cual habrán de pasar los buenos y los malos; aquéllos para subir al cielo, éstos para ser precipitados en el fuego eterno (Gayangos, pág. 428 del citado tomo del *Memorial Histórico Español).*

(8) *Suma*, etc., cap. v, páginas 264 y 265.

Otras prescripciones no ménos curiosas se contienen, por lo que hace al *tahor* ó purificacion y al *alguaddo* ó ablucion, en el capítulo VI de la obra del Faquí de Segovia que trata especialmente *Del agua limpia y del maçhar*, lo cual acredita, segun notamos ántes de ahora, aunque bajo distinto aspecto (1), la importante participacion que toma el agua en las ceremonias religiosas de los muslimes. Con efecto: mientras se prescriben escrupulosamente los motivos por los cuales se invalidan ambas ceremonias, previene la *Çunna* «que el agua para el *alguaddo* sea limpia y no »mezclada con ninguna suçiedad, ni demudada de color, sabor ni olor, sino lo que permuta (permita) la plubia y su »mesma color de [la] tierra por donde el agua vaya, ó su mismo çieno,» cosas que ni la adulteran ni incapacitan, como naturales que son, para el uso religioso á que se la destina. En este concepto, pues, son aguas limpias para el efecto «las aguas de los sitios (silos ó cisternas?) ó de los çielos, ó de los pozos, fuentes, y de la mar (2)... salvo »donde cae cosa muerta, aunque sea pequeña que podria haçer mudança [en] el agua do cayó y no en otra »manera». No dañan á la limpieza del agua tampoco ni «las cosas que se crian en el agua, ni lo que pisan las »bestias, ni lo que pisan los ganados; ni las alimañas fieras, ni lo que enturbian las abes, salvo las morteçinas, de »qualquiera cosa que sean». Es reputada por ilícita, é invalida, por tanto, así el *tahor* como el *alguaddo*, «el agua »que cae en ella sangre, la que toca el infiel ó el bebedor del bino, la que enturbia el perro ó el gato», el agua mezclada con miel, la que sobra del *alguaddo* ó *tahor* de otro, el agua dudosa, aquella en que se haya remojado pan ó benda (venda) ó en la cual haya caido cosa *haram* (حرم) ó ilícita (3). Mas como quiera que la purificacion y la ablucion son ceremonias rituales, por medio de las que se limpian el cuerpo y el alma de los pecados, de aquí es que se ordene por la ley mahometana sean purificados ó bañados los cadáveres ántes de recibir la sepultura, á fin de que en el dia del juicio se presenten á recibir la carta, de que habla el capítulo V, ya citado, limpios de toda mancha. Así, pues, aunque en «el bañar del muerto no ay tasa cierta en ello, báñelo quien mejor supiere, de »manera que quede limpio: prímanle (oprímanle) su bientre piadosamente porque salga la rudeça que se le remobió »con las congoxas de la muerte, cubierto su cuerpo con una sábana; y echen agua sebre él, bañándolo como cuando »se baña el bibo con su *alguaddo*, bolbiéndole del un cabo al otro» (4), teniendo presente que no puede acercarse al difunto «ninguna persona que no tenga *tahor*», con el propósito de que no le perjudique en la otra vida el contacto de quien no se halle purificado por aquel medio.

Ahora bien: conocida, bajo el punto de vista litúrgico, la significacion del agua para los muslimes, tan importante, que sin su auxilio no puede haber oracion valedera, fácil es de comprender la solicitud con que se procuró siempre dotar convenientemente de agua á las Mezquitas, á fin de que los fieles pudieran concurrir á la *assaláh* (الصّلوة) cumplido el requisito del *alguaddo*. El estudio de los monumentos de esta naturaleza que se conservan ya en parte, ya en su totalidad, en la Península, produce el convencimiento de que existió siempre en el *patio* de las Mezquitas un algibe (الجبّ) ó depósito de aguas para el servicio del templo, y al cual concurrian los fieles para cumplir con el precepto de la ablucion; y así el *Patio de los Naranjos* de la Mezquita de Córdoba, como el de la Iglesia metropolitana de Sevilla, guardan aún la fábrica primitiva ó algibe á tal uso destinado por los musulmanes (5). ¿Fué el *acetre* el instrumento de que se sirvieron siempre éstos para celebrar aquellas ceremonias

(1) Remitimos á nuestros lectores á la *Monografía* que con el título de *Brocales de pozo árabes y mudejares*, publicamos en el tomo III del presente MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES.

(2) Aly Bey el Abbasí, refiriéndose á las abluciones legales, escribe: «Tambien se verifica la ablucion frotándose con las manos, despues de haberlas »aplicado sobre una piedra: de este modo la hacen los marinos durante las navegaciones, *porque el agua del mar se mira como impura é inútil al »objeto»* (*Viajes*, t. I, cap. IX, pág. 129). Esta contradiccion entre el *Breviario Çunni* del Alfaquí segoviano y las observaciones del catalan Badía, por lo que se refiere al agua del mar, parece acreditar que la ley canónica ha sufrido algunas modificaciones desde el año 1462 hasta el de 1803, en que dió Aly Bey principio á sus curiosos viajes por el África.

(3) *Suma*, etc., pág. 265.—En los lugares ú ocasiones en que el muslime no tuviese agua á su disposicion, hará el *tahor* y el *alguaddo* con tierra limpia, recibiendo entónces ambas ceremonias el nombre de *atayamum* (تيمم de تم frotarse con polvo ó tierra).

(4) Capítulo XXII, pág. 299 del referido tomo V del *Memorial Histórico Español.*

(5) En corroboracion de lo expuesto, hallamos en la relacion de los *Viajes* de Aly-Bey-ben-Otsman-Bey el Abbasy, la siguiente descripcion de las mezquitas de Tánger: «La arquitectura de las mezquitas (dice) es tan pesada como la de las casas: la principal se compone de un patio rodeado de arcos; »por el lado opuesto á la puerta hai algunas hileras de arcadas paralelas. La fachada está enteramente unida, y la torre ó minarete en el ángulo »izquierdo... etc.» (t. I, cap. IV, págs. 37 y 38). Por lo que respecta al servicio de aguas, se expresa en estos términos: «Habiendo advertido que no habia »en la mezquita agua *para beber*, hice poner al lado de la puerta un gran cubo de agua sólidamente pegado á la pared por medio de un refuerzo de cal y »canto y un vaso para beber: en fin, doté el establecimiento para su subsistencia y conservacion de la fuente» *(loco citato)*. De las palabras que hemos copiado se deduce que el agua que únicamente poseia la Mezquita principal de Tánger no era potable, hallándose exclusivamente destinada para las purificaciones *(tahor)* y las abluciones legales *(alguaddo)*. Refiriéndose más adelante á las mezquitas de Fez, dice de ellas: «En general todas las mez-

religiosas? ¿Estuvo destinado únicamente al servicio doméstico, como los cubos y las herradas, para la extraccion del agua de los pozos y algibes? ¿Se utilizó sólo, á juzgar por la significacion que atribuye Freytag á la voz السّطْل para vaciar los baños? Hé aquí las cuestiones que sería preciso resolver para deducir realmente la importancia del *acetre* en las costumbres arábigas. Ningun testimonio, sin embargo, puede aducirse en demostracion del hecho de que los mahometanos de todas las épocas se sirvieran del *acetre* para los usos indicados, no habiendo llegado á nuestros dias sino el ejemplar que procuramos estudiar en la presente *Monografía;* pero si hemos de ser consecuentes con las enseñanzas que así respecto de los procedimientos artísticos como industriales nos revela la historia del pueblo de Mahoma en nuestro suelo, no podemos ménos de aducir como hipótesis, que no juzgamos de todo punto inverosímil, que el *acetre* utilizado por los granadinos, ya en las abluciones legales, ya en el servicio doméstico, y ya en el de los baños, es únicamente derivacion tradicional del instrumento usado con iguales fines por los muslimes de todos tiempos, á pesar de la confusion que hemos notado respecto de la forma primitiva y de la materia de que se labró la *situla*, σιττυβον, σιτλα, سِتل y السّطْل de romanos, griegos, coptos, persas y árabes. Todas las materias aptas para el servicio á que se dedicaron los *acetres*, pudieron desde luégo darles forma, segun la categoría del servicio indicado y la gerarquía de la persona que habia de utilizarlos; así, pues, bien pudieron los *acetres* (que hoy se labran de hoja de lata, en Granada) (1), haber sido de madera, de cuero, de hierro, de laton y áun de barro, sin perder por eso la denominacion con que han llegado á nuestros dias, ya como instrumento de ceremonias de la Iglesia cristiana, y ya como cubo ó herrada de las faenas domésticas.

De extrañar es, no obstante, dadas la significacion del *acetre*, la del agua del *Bir-Zemzem*, ó pozo de Zemzem en la Mecca, y las piadosas donaciones hechas todos los años á aquel famoso templo por los sultanes de Constantinopla, que sigan todavía empleándose en el servicio de los fieles, que concurren á la ciudad bendita para cumplir con el precepto de la peregrinacion, los odres de cuero, segun el testimonio del español Aly Bey, que visitó á principios del siglo estos lugares (2), con tanto mayor motivo, cuanto que hay en Constantinopla mezquitas en las cuales el lujo excede á toda ponderacion y donde el agua se extrae de los pozos con pozales de plata, para beberla en vasos del mismo metal, por pretender que es milagrosa (3).

III.

Midiendo todo él $0^{m},17$ de alto por $0^{m},19$ de diámetro en el borde, y $0^{m},10$ en la base, afecta el presente ACETRE, cual pueden servirse ver los ilustrados lectores del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES, por la lámina que acompaña á este nuestro ensayo,—muy elegante forma, ostentando en su superficie peregrinas labores y leyendas. Trabajado en bronce, hállase desarrollada la decoracion que lo enriquece en seis fajas ó zonas inmediatas, separadas por cintas lisas que contribuyen á dar variedad á los exornos de que se muestra cubierto, los cuales, demás de estar delicadamente grafidos, se ofrecen revestidos sin excepcion de oro, contribuyendo así á dar á tan interesante objeto, marcado carácter de magnificencia, y atestiguando de este modo, no ya sólo la que desplegaron los musulmanes españoles en todos los momentos de su historia, sino tambien el singular desarrollo que alcanzan las artes, y las industrias en particular, en la época en que este monumento hubo de ser labrado, segun veremos más adelante.

———

» quitas que he visto en el país se parecen mucho unas á otras. Todas tienen un patio rodeado de arcos, y por la parte de Mediodía un cuadrado ó paralelógramo, cubierto y sostenido por hileras de arcos», haciendo constar que en el patio de la Mezquita principal de Fez, llamada el Carubin, «hay dos hermosas fuentes» para abluciones (t. I, cap. VIII, pág. 99).

(1) Todavía quedan en Granada no pocos acetres de cobre, lisos, sobre todo en los antiguos barrios de la alcazaba y del albaicin, y áun en algunas antiguas casas donde las conservan de sus antepasados.

Estos acetres que están en uso todavía, para evitar nocivas influencias por el óxido de cobre, que pudiera formarse al menor descuido, están estañados, costumbre que probablemente tendrian tambien los árabes, y que se encuentra en Turquía.

(2) «Tres poleas de bronce con cuerdas de cáñamo, y pozales de cuero á la extremidad de las cuerdas sirven para sacar el agua... etc.» (t. II, cap. XVI, pág. 304; art. *El Bir Zemzem)*.

(3) Tal acontece, siguiendo siempre á Aly Bey, en la *Mezquita de Ayyub*, que dá nombre á uno de los arrabales de la antigua Bizancio, situado á la orilla del canal del puerto *(Viajes*, t. III, cap. XIII, pág. 292). De sentir es que este discreto viajero se detenga tan poco en la descripcion de los monumentos, que nos obligue á ignorar si en Constantinopla se usan los *acetres* de bronce como el que dá orígen á las presentes líneas; acaso por lo vulgar de su forma respecto de los *acetres* conocidos en España, no llamáran los de Constantinopla la atencion del valiente viajero á quien nos referimos.

Es el borde superior sumamente sencillo, y hállase compuesto sólo por una línea de puntos, de exíguas proporciones, destacándose en la primera zona, que mide 0^m,015, sobre menudo fondo nielado y cubierto de oro, la frase siguiente, escrita en gallardos caractéres africanos de esmerada traza y grafidos como todos los exornos que avaloran el ACETRE de que tratamos:

الغبطة المتصلة [لصاحبه ó للمومنين ó للمسلمين]

La prosperidad continuada [para su dueño ó para los creyentes ó muslimes] (1).

Forma la segunda zona una estrecha cinta de muy sencillo adorno, separada de la tercera por otra franja lisa, mientras que la tercera, ya citada, se halla compuesta de dos vástagos serpeantes, que se enlazan graciosamente caminando en direcciones opuestas; tiene esta zona 0^m,016, y se destacan los elegantes vástagos sobre menudo fondo grafido. Mide la cuarta 0^m,10, y muéstrase formada por un medallon de 0^m,5 de longitud, rodeado por todas partes de hojas y vástagos floridos que se enlazan y desarrollan en agradable y bella combinacion, pudiendo servir realmente cual modelo de delicadeza y áun de composicion, y caracterizando perfectamente la época que corresponde al ACETRE ARÁBIGO depositado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el Museo Arqueológico Nacional. Ocupa el centro de este medallon, que se reproduce en la cara posterior, una leyenda en grandes y bien trazados caractéres africanos,—cuyo sentido es no ménos vulgar que el de la trascrita,—enriquecidos los signos, lisos por lo demás, con el mismo sistema de vástagos y de hojas, arrojando la inscripcion citada este sentido en la cara anterior:

اليمن والاقبال بركة..

La felicidad y la prosperidad, la bendicion.....

Dos bien sentidos rosetones de profusa labor y ejecucion muy esmerada, separan por sus extremos este medallon del de la cara posterior, leyéndose en iguales condiciones en este último, la conclusion de la frase comenzada en el anterior, en los siguientes términos:

....وبلوغ الامال [لصاحبه ó للمسلمين]

... y el cumplimiento de los deseos [sean para su dueño ó para los muslimes] (2).

(1) Esta frase es tan vulgar entre los mahometanos y entre los mudejares, que se halla con profusion repetida en los muros de la *Alhambra* de Granada, y en el *Alcázar* de Sevilla. Veanse, así las *Inscripciones árabes de Granada* del malogrado Lafuente y Alcántara, como nuestras *Inscripciones árabes de Sevilla.*

(2) La frase, tal cual la emplearon sin excepcion los árabes y los mudejares de todos tiempos, dice únicamente:

اليمن والاقبال وبلوغ الامال

La felicidad, la prosperidad y el cumplimiento de los deseos [sean para su dueño].

En estos términos se halla en el Alcázar de los Al-Ahmares *(Puerta del Vino*, inscripcion núm. 3 de las de Lafuente y Alcántara); en el Alcázar de Sevilla (Inscripcion núm. 44 de las de este edificio, pág. 140 de nuestras *Inscripciones árabes de Sevilla)*; en las enjutas del arco de entrada por su parte interior de la *Casa de los gallos* en el Albaicin de Granada; en una adarga vacarí de Fez que con el núm. 532 se conserva en la Armería Real, etc.—Sin embargo, así en la Alhambra, como en otros edificios ó construcciones mudejares, se halla en otra forma, tal como la siguiente:

اليمن والاقبال والسعد فى اكمال

La dicha, la prosperidad y la felicidad cumplidas,

(Inscripcion núm. 130 de la Alhambra), á pesar de que por lo general se halla abreviada en esta forma:

اليمن والاقبال

La felicidad y la prosperidad,

segun acreditan la inscripcion núm. 128 de la Alhambra, 25, 28, etc., del Alcázar de Sevilla; la que decora el pié de Cruz que se conserva en la sacristía de la parroquia de San José en el Albaicin de Granada; la que corre en el friso general en la iglesia del *Tránsito* de Toledo, antigua sinagoga, labrada en tiempo de don Pedro I de Castilla; la que se lee en una adarga vacarí que bajo el núm. 556 se guarda en la Armería Real, etc., etc. La variacion introducida en la citada frase, del ACETRE que estudiamos, es sin duda obligada por las proporciones del medallon; en todo caso, el artífice debió escribir en nuestro concepto:

اليمن والاقبال والبركة وبلوغ الامال

La quinta zona es simplemente una reproduccion de la tercera, y la sexta aunque sencilla es elegante, dando con ella término á la decoracion de tan estimable monumento. En los costados, por la parte superior, ábrense las abrazaderas, del mismo metal, que sujetan el asa, esbelta y delgada, la cual parece figurar dos serpientes cuyas cabezas se unen retorcidas al cuerpo del Acetre; adornando finalmente los bordes del asa una greca de delicado dibujo, grafida y dorada como el resto de la decoracion de este objeto, aunque gastada ya, sin duda por el uso.

Ahora bien: conocidos los caractéres así artísticos como epigráficos que exornan y avaloran el Acetre de la Real Academia de San Fernando, ¿puede dudarse respecto del arte que lo inspira? ¿Podrá quizás aventurarse la época en que fué labrado? Por desgracia, en el archivo de aquella Corporacion no existe noticia alguna que pueda por sí sola poner término ó evitar nuestras investigaciones en este sentido, ignorándose el lugar donde fué encontrado, aunque dando á conocer que fué donacion de uno de los Académicos de la misma. ¿Sirvió tal vez para las abluciones en la magnífica Mezquita de Córdoba, como han podido suponer algunos ligeramente y con manifiesto error? ¿Será, por tanto, producto de las artes del Califato? Para nosotros no es posible dudar respecto de ninguno de estos puntos con la sola inspeccion del Acetre mismo: pues llevan en sí los monumentos, por insignificantes que sean, si en ellos ha puesto el arte su mano creadora, huella eterna é indeleble de la época á que corresponden; y no otra cosa podia acontecer respecto del magnífico Acetre depositado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el Museo Arqueológico Nacional. Sólo la triste y lamentable confusion, que hemos deplorado siempre, y que ha reinado por desdicha entre algunos de los que se han dedicado á la historia del arte de la Península mientras les llevaba á reputar arábigas fábricas mudejares como el *Alcázar* labrado por el rey don Pedro I en Sevilla, la *Capilla de San Fernando* y la *Puerta del Perdon* en Córdoba, la llamada *Mezquita de Al-Manzor* en la misma ciudad (1), y otras varias construcciones, desconociendo así los caractéres artísticos, no sólo de cada una de las épocas de la historia arábigo-española, sino tambien de los diversos momentos en que debe considerarse, podia vacilar en la determinacion del arte á que corresponde el Acetre que estudiamos, llegando hasta la aseveracion de haber servido para hacer las abluciones en la Mezquita de los Abd-er-Rahmanes y Al-Hakemes. Sólo quien ajeno de todo conocimiento epigráfico desconozca en absoluto la historia de la escritura arábiga en nuestro suelo, podia dudar respecto de la época á que este monumento corresponde, como podia dudar el que no comprendiendo la naturaleza del estilo granadino, no vió en el Acetre, que procuramos ilustrar en esta *Monografía*, resplandecer el florido arte que, segun llevamos dicho, recogiendo y trasformando los restos de la cultura mahometana, esparcidos por los triunfos de la Cruz victoriosa, caracteriza las creaciones artísticas y los productos industriales de la ciudad del Genil y del Darro.

Basta, en efecto, considerar la naturaleza de aquellos exornos, el trazado de las labores, el enlace de las mismas, el corte especial de las hojas que brotan de los vástagos, el carácter general y el gusto que domina en la decoracion de este objeto, para comprender sin esfuerzo que el arte que lo produce es el mismo arte que llenó de maravillas los muros de la Alhambra y tejió de calados encajes las galerías de sus patios. Pero si alguna duda quedase aún, despues de hecha esta comparacion; si de la confrontacion de los caractéres artísticos que resplandecen en aquel monumento de la arquitectura granadina, con los que brillan en el Acetre de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, no resultase plenamente demostrado que tanto el Alcázar Nassrita como el objeto á que aludimos, son producto de un mismo arte y de un mismo estilo, ya que no nos sea dado afirmar de una misma época, todavía podria resolverse la menor vacilacion con el auxilio de las inscripciones arábigas que lo enriquecen, por más que su sentido sea indiferente por completo para la apetecida enseñanza. Sabido es para quien haya consagrado sus vigilias al estudio de la epigrafía arábigo-española, el momento en que es introducida en España la forma cursiva de escritura, como conocido es el nombre de quienes producen en las tradiciones escriturarias esta revolucion, que habia al postre de hacer relegar al olvido la escritura cúfica, empleada sin distincion durante el glorioso período del Califato de Córdoba. Sabida es tambien la razon en cuya virtud apellidamos hoy en España *africana* á la escritura cursiva, y multitud de monumentos de las épocas anteriores á la constitucion del reino granadino, demuestran que, así entre mahometanos como entre mudejares, los caractéres africanos, incorrectos y desproporcionados, no pueden en ningun modo confundirse con los empleados en la época granadina. La simple comparacion de los monumentos epigráficos de uno y otro período, es suficiente para producir este convencimiento; pues mientras en las inscripciones de la Alhambra

(1) Véase en el tomo IV del Museo la *Monografía* que consagramos á este monumento mudejár.

hallamos trazados con singular correccion los caractéres africanos, de igual suerte en el dócil yeso que en el mármol, en la madera que en los aliceres, ó sea en el barro cocido y esmaltado,—en las lápidas anteriores á esta edad y áun en los edificios mudejares labrados ántes del florecimiento de la cultura granadina, encontramos la más exacta comprobacion de nuestro aserto.

Los discretos lectores del Museo Español de Antigüedades, iniciados en el conocimiento de la lengua arábiga y en el de la epigrafía, no podrán ménos de convenir con nosotros, en que los caractéres africanos en que se hallan escritas las vulgares leyendas que exornan el Acetre depositado en el *Museo Arqueológico Nacional*, nada tienen de la rusticidad primitiva é inherente á toda innovacion, revelando en la elegancia de su trazado, en la correccion de su diseño, en la proporcion de los signos y en la gracia de los enlaces, que para llegar al punto que denotan las inscripciones aludidas, habia hecho en nuestro suelo largo camino la escritura africana, aclimatada ya y áun modificada por los musulmanes de la Damasco de Occidente. Y es esto tanto más de notar, cuanto que habiendo pasado al Africa, aunque ya muertos, todos los elementos de cultura atesorados por los granadinos, despues del 2 de Enero de 1492, y de la expulsion de los moriscos, desígnase hoy con nombre de *mogrebina* la forma de escritura usada en Africa, que no recuerda ciertamente en todos los signos la misma escritura, apellidada *africana*, empleada por los granadinos.

Y no se nos diga que de la escritura puramente ornamental y áun monumental, como lo es la empleada en todas las inscripciones del Palacio árabe de la Alhambra, á la escritura ordinaria, hay una inmensa distancia; porque comparando cada uno de los signos de una y otra escritura, hallaremos quizás en algunos diferencias tan dignas de ser notadas, que sirvan para acreditar nuestro supuesto, como lo justifica por otra parte el hecho de que, aceptada en el Oriente desde el siglo IV de la Hégira la forma cursiva de los caractéres,—que nosotros llamamos africanos,—por la mayor facilidad que ofrecia para la escritura, existen, no obstante, diferencias notables entre la forma de los caractéres escritos en la Arabia y los que se escriben en Africa, sin penetrar hasta el mismo Marruecos (1). Así, pues, y reconocido el perfecto trazado de los caractéres africanos en que se hallan escritas las inscripciones que ostenta el Acetre, los cuales se hermanan con los de las inscripciones de la Alhambra, y con los de algunos otros objetos de indudable procedencia granadina, no es dudoso concluir que sólo en Granada pudo labrarse tan peregrino como estimable monumento, siendo en consecuencia producto de la industria desarrollada en aquel reino, y del arte que lo caracteriza.

Obtenida esta conclusion, que destruye el supuesto de los que han considerado el Acetre como cordobés, lícito habrá de sernos el intento de determinar la época en que, en nuestro concepto, parece hubo de ser labrado.—Hay, en efecto, en la historia del reino granadino un período esplendoroso y lleno de vida, que debe ser reputado, á pesar de las sangrientas vicisitudes políticas que lo oscurecen, como el siglo de oro de la cultura árabe-granadina. Durante este período, se levantan en el recinto de la ciudad de Badîs fábricas maravillosas en las cuales resplandece con todo su vigor el arte privativo de aquella comarca, alcázares portentosos que semejan, más bien que realidades, creaciones fantásticas de la calenturienta imaginacion de los hijos del desierto: no parecia, á la verdad, sino que entreviendo los deleites del mágico paraíso ofrecido por Mahoma á los musulmanes, habian procurado sus artífices trasladar á la tierra aquel conjunto de bellezas, propias del cielo. Abarca este período, en el cual florecen al par las letras y las ciencias, las artes y las industrias, los reinados de Yusuf I y de Mohámmad V, dejando á un lado el transitorio y efímero gobierno de Ismail II y de Mohámmad VI, que ensangrentaron sin piedad el trono de los Al-Ahmares, y anublaron, aunque por breves momentos, el sonriente celage que cobijaba á la dinastía de los descendientes de Jazrech y de Taâd en el reino granadino. En este período, que casi llena el siglo XIV de nuestra Era, se levantaron fábricas tan suntuosas como la *Mezquita-Aljama* de Granada, la *Madrisa* y *El Cuarto de Comares* en la Alhambra, obra de la munificencia de Abúl-Hachach Yusuf I, el Augusto de los reyes Nassritas, como le apellidan la mayor parte de los historiadores; en él se labran por órden de Abú-Abdil-láh Mohámmad V, el *Cuarto Dorado* y el *Cuarto de los Leones;* el *Al-Marestan*, ú Hospital de incurables; la *Casa de la moneda*, *Baños* y *Palacios* maravillosos, construcciones de las cuales hubiera bastado la más pequeña para inmortalizar el nombre de

(1) El baron Silvestre de Sacy, en su *Grammaire arabe*, dá á conocer estas diferencias, harto reparables, por medio de facsímiles. Véase la citada obra, y en ella el estudio que se hace respecto de la escritura entre los mahometanos.

un monarca... ¿Sería, acaso, para extrañar que fuera labrado en este período esplendoroso para las artes el Acetre depositado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el Museo Arqueológico Nacional?... Aquella correccion en el dibujo, aquella delicadeza en la ejecucion, ¿desdicen quizás al lado de las obras de Yusuf I y de Mohámmad V?

Por desgracia, no conocemos hasta el presente, fuera de la Alhambra, objeto alguno labrado en este glorioso período; pero se conserva á dicha, en el *Museo Arqueológico Nacional*, un monumento importantísimo, que aunque labrado en los primeros dias de la xiv.ª centuria, nos ofrece la más segura comprobacion respecto del punto que pretendemos ilustrar en estas líneas: es este monumento, ya conocido de nuestros lectores (1), la *Lámpara de Abú-Abdil-láh-Mohámmad III de Granada*, labrada para la Mezquita de la Alhambra por este príncipe desdichado. Obra maestra de arte granadino, es en realidad un verdadero monumento, cuya importancia queda ya quilatada; y del exámen comparativo de los caractéres artísticos que ostentan uno y otro objeto, viénese desde luego en conocimiento del hecho, para nosotros indudable, de que hubo de preceder á la labra del Acetre que hoy estudiamos. En medio de aquella singular riqueza de que hace gala el monumento de Mohámmad III; en medio de la vida que revela toda la decoracion que borda la gran pantalla y avalora las *mançanas* de la misma *Lámpara*, hallamos una diferencia favorable á nuestro intento, por más que sea distinto el trabaio de uno y otro producto de las artes mahometanas. Pero lo que pone más de manifiesto esta diferencia, es la forma de los caractéres africanos en que se hallan expresadas las inscripciones de ambos. En la lámpara de Mohámmad III, léese repetido número de veces la frase ولا غالب الا الله تع, que llegó á ser la divisa del escudo Nassrita; y si bien la forma de los signos es correcta; si su trazado es esbelto, no lo es tanto como el de las inscripciones del Acetre, que suponen, ó mayor habilidad en el artista, ó mayor progreso en la escritura. Lícito habrá de sernos, en consecuencia, el apuntar la hipótesis, que no juzgamos desprovista de fundamento, de que el Acetre depositado en Museo Arqueológico Nacional, fué labrado al mediar del siglo xiv de nuestra Era (1340 á 1360), si es que no lo fué al recuperar en 1362 Mohámmad V el trono que le habian traidoramente arrebatado las asechanzas de la sultana Mariem, y la desmedida ambicion de su primo Abú-Said, el Bermejo.

Réstanos, para dar por terminado nuestro trabajo, y caminando ya sobre hipótesis, el aventurar nuestro juicio respecto del oficio para que fué destinado el Acetre de la Real Academia de San Fernando. De sentir es, llegados á este punto, y no recelamos en repetirlo, que sea hoy un misterio el lugar donde hubo de ser descubierto; pues aunque el arte que lo engendra es, sin duda alguna, granadino; aunque fué tal vez labrado en los dias de Abú-Abdil-láh Mohámmad V, *Al-Gani-bil-láh*, pudo acaso ser hallado léjos de la capital del reino Nassrita, y áun, á pesar de haberlo sido dentro de los muros de Granada, corresponder, ya á algun edificio público, como las Mezquitas, ya particular, ó al servicio del sultan mismo. — La riqueza de que hizo profuso alarde el artista que labró esta joya del arte y de la industria árabe-granadinas, induce á creer que no debió hallarse destinada á servicios secundarios, ni, áun conocido el fausto de los magnates y cortesanos, pertenecer á su uso. Todo en este importante objeto parece acreditar que hubo de emplearse en fines más levantados que la extraccion del agua de los pozos ó algibes, ó al servicio interior tal vez del sultan: ¿pareceria, acaso, despropositado el supuesto de que hubo de servir para las abluciones de los sultanes granadinos? Tal vez, si así fuere, ostentaria el Acetre entre sus inscripciones, y como divisa, el conocido mote de los Al-Ahmares, que resplandece en todas sus obras; quizás la inscripcion que ostentase, en vez de reducirse á frases vulgares, como las trascritas arriba, harian alusion al sultan para cuyo uso se destinó; cosas ambas que hallamos consignadas en la magnífica *Lámpara de Abú-Abdil-láh Mohámmad III* (2); pero aunque esto parezca lo natural, ofrécenos, en contrario, testimonio irrebatible el magnífico *Jarron de la Alhambra*, encontrado en el mismo Palacio, y que, por consiguiente, no puede suscitar dudas respecto de su procedencia: en él sólo se halla una inscripcion repetida, que se expresa en estos términos, análogos á los del Acetre:

اليمن والاقبال

La felicidad y la prosperidad,

(1) Véase la citada *Monografía* en el tomo ii del presente Museo.

(2) En el Museo Arqueológico Nacional se conserva un vaso de bronce, del estilo mudejár, cubierto de labores, y en cuya cara posterior se advierte n figura nimbada de San Jorge, á caballo y dando muerte con su lanza al dragon; en él se observa una franja, próxima al borde, que ostenta una ins-

lo cual demuestra, que labrado sin destino, fué adquirido por los sultanes y colocado en sus palacios. ¿Ocurrió, quizás, de igual suerte en el ACETRE de que tratamos?

No nos atrevemos, ciertamente, á resolver esta cuestion, dada la absoluta carencia de datos que podrian ilustrarla; pero sea cual fuere el lugar en que se verificó su invento, el perfecto estado de conservacion en que ha llegado á nuestra edad, sin haber perdido, á excepcion del asa, ni sus labores, ni el brillo y pulimento del bronce, ni el oro que esmalta sus grafidos, parece autorizar la sospecha de que si no fué empleado por los Amires de Granada en las abluciones, debió servir para las de algun magnate: en otro caso, ya hubiera sido utilizado para la extraccion diaria del agua de los algibes, ó para las abluciones públicas en las Mezquitas, habria, sin duda, llegado destruido á nosotros, ó cuando ménos, perdidas sus delicadas labores, y principalmente el esmalte de oro que las enriquece.

Por lo demás, ni su tamaño, ni su cabida, pueden nunca acreditar el hecho de que hiciera oficio de cubo ó herrada, por más que los acetres empleados vulgarmente en Granada con tal objeto sean quizás del mismo tamaño, aunque de mayor cabida del presente; para nosotros, pues, está fuera de duda de que sirvió para las purificaciones del viérnes y de las Páscuas, y las abluciones legales *(tahor y alguaddo)*, prescritas en el Korán y reglamentadas en la *Çunna,* segun hemos visto en lugar oportuno.

La importancia de este monumento, que es en resúmen un nuevo y valioso testimonio de la singular cultura de los árabes españoles, nos hace deplorar una vez más, como lo hacemos al comienzo de la presente *Monografía*, el descuido y áun la censurable indiferencia con que es mirado aún en los momentos actuales cuanto se refiere al período de la dominacion arábiga en España, y la escasez, por consiguiente, de objetos de esta índole, que tanta luz podrian arrojar sobre nuestra historia, dándonos á conocer en todas sus faces al pueblo arábigo-español, que realiza un ideal desemejante al de sus hermanos del Asia y del África; que produce una cultura propiamente suya, y que influyó por tantos y tan varios caminos, ya con su literatura, ya con sus ciencias, y ya con sus artes y con sus industrias sobre el pueblo cristiano, á pesar del vulgar aunque razonado testimonio de Ebn-Jaldun, aducido sin el desinterés propio de las esferas científicas y sin la debida comprobacion que ofrece la historia, por algunos y por fortuna escasos escritores modernos, á quienes seduce y señorea el especial deseo de ensalzar sobre todas la cultura de la España cristiana de la Edad-media, como si necesitára ésta, para su exaltacion, desconocer y negar la cultura del pueblo mahometano en nuestro suelo, pregonada en mil tonos diversos por los insignes monumentos que, á través de las injurias de los hombres y de las vicisitudes de los tiempos, han llegado por fortuna á nuestros dias.

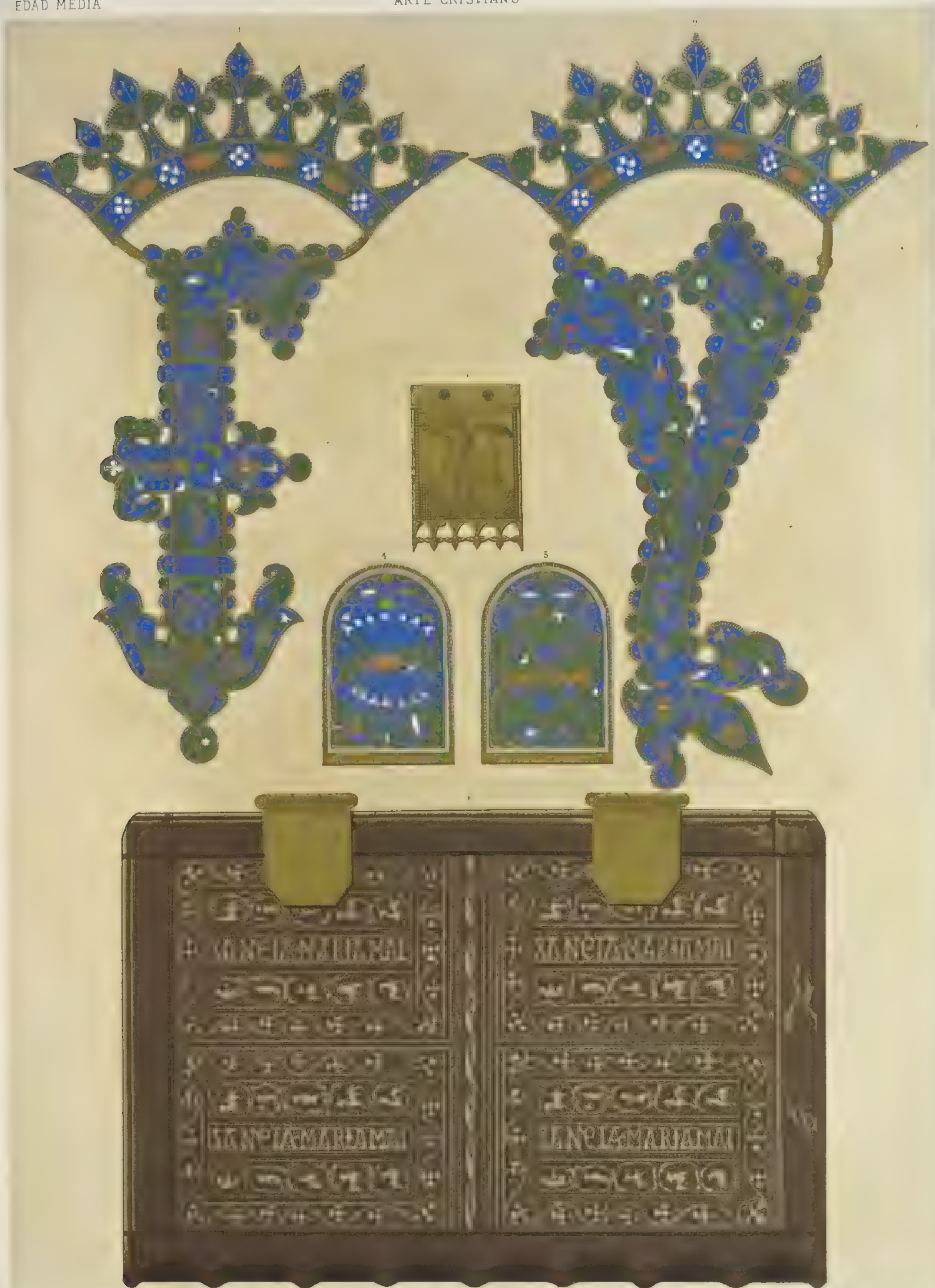
cripcion arábiga, escrita en caractéres africanos, de dibujo ménos perfecto que el de los del ACETRE objeto de la presente *Monografía.* Adviértense señales evidentes de que hubieron de hallarse sus labores cubiertas de plata, así como la inscripcion, que léjos de reducirse á una frase vulgar, cual acontece en la mayor parte de los objetos mudejares de esta naturaleza, se halla concebida en estos importantes términos:

...المبرّ العالى المولود لامير الكبير العادل المجاهد المرابطى الناعز المعالم العايلى المكلّل*

El próvido, el excelso, el hijo (a) del Amir poderoso, el justo, el generoso, el sábio, el glorioso, el conocedor, el victorioso, el coronado..

Como se ve, la inscripcion aparece incompleta en el vaso; sin duda debió tener principio ó fin en la tapa, que no conserva; debiendo, en tal caso, comenzar por la frase عز لمولانا, y terminar con el nombre del príncipe para quien fué labrado el interesante objeto á que aludimos.

(a) Engendrado, más propiamente.



Tamaño natural

ADORNOS DE ANTIGÜAS ENCUADERNACIONES ESPAÑOLAS

ENCUADERNACIONES

DE LA EDAD-MEDIA Y MODERNA;

POR

DON JOSÉ MARÍA ESCUDERO DE LA PEÑA,

PROFESOR EN LA ESCUELA DE DIPLOMÁTICA.

(1)



El arte de la encuadernacion no existió propiamente hasta que se hubieron inventado entre los Romanos los libros cuadrados, que se designaron con el nombre de *códices*, puesto que anteriormente sólo se conocian los *rollos* ó *volúmenes* (2), formados por tiras de papiro ó pergamino que se arrollaban en derredor de una varilla, la cual, por venir á quedar en el centro, una vez arrollados, recibia el nombre de ombligo *(umbilicus)*. No carecian estos volúmenes de algunos accesorios, en cierto modo equivalentes á la encuadernacion; porque, en efecto, los cabos ó extremos del *umbilicus* adornábanse con topes ó *bulas* de forma esférica, que, por sobresalir del rollo, como los cuernos sobre la cabeza del toro, recibian el nombre de *cornua*. Los bordes ó cortes del rollo, denominados *frontes*, porque de frente quedaban al colocarlo horizontalmente echado, se recortaban y alisaban con piedra pomez, y á veces se pintaban de colores; así, por ejemplo, los *Tristes* de Ovidio solian tener negros sus *frontes*. El título de la obra escribíase generalmente en tiras de papiro ó pergamino, las cuales sobresalian ó pendian de la caja ó mueble en que estaban colocados los volúmenes; siendo de advertir que las voces *titulus* é *index*, tanto correspondian á esta especie de etiqueta, rótulo ó tejuelo, como á lo que hoy llamamos tabla ó índice de materias, y tambien á la moderna portada. Estas tiras en que se escribia el título, solian ir teñidas de rojo, mediante la sustancia llamada *coccum* ó *minium*, y estaban fijas en el *umbilicus*, quedando, segun se ha dicho, colgantes, cuando el rollo estaba colocado en su sitio.

Sin entrar en otros detalles, ni detenernos tampoco á enumerar y examinar los inconvenientes que ofrecia la forma llamada propiamente volúmen, y entre los cuales eran los principales que contenian infinitamente ménos lectura y abultaban mucho más que nuestros libros (3), pasaremos á tratar de los códices ó libros cuadrados, que dieron orígen

(1) Copiada de un precioso Códice del siglo XV.

(2) De la primitiva significacion de la palabra *caudex* ó *codex*, tronco, hubo de venir el aplicar dicho nombre á la reunion de varias tablillas de madera, de las usadas en lo antiguo para escribir: *Plurium tabularum contextus dicitur codex*, segun San Isidoro. La voz *volúmen* vino sin duda del verbo *volvere*, porque, en efecto, habian de volverse, desenvolverse ó arrollarse para leerlos. Los nombres *rollus* y *rotulus* (este último más usado en la Edad-media), convenian perfectamente al libro ó tiras arrolladas sobre sí mismas en derredor del *umbilicus*.

(3) Los volúmenes de los romanos variaban mucho en dimensiones y grueso, pues, al paso que los habia muy delgados, se encontró uno en las ruinas de Herculano que medía más de 20 metros de largo. Además, como las distintas partes ó libros de una obra solian escribirse en rollos separados, de los cuales luégo se formaba un paquete, eran muy incómodos para la lectura, para la colocacion y para el trasporte de un punto á otro. Por el contrario, despues de adoptada la forma que hoy tienen los libros, en uno solo de éstos cabian los quince volúmenes de que constaban, v. gr., las *Metamórfosis* de Ovidio, y lo propio acontecia con los cuarenta y ocho rollos de la *Iliada* y de la *Odisea*, y áun con los ciento cuarenta de Tito Livio.

á los procedimientos de la encuadernacion. Este nombre de códices aplicábase muy especialmente entre los Romanos á unos libros cuadrados, ó más bien oblongos, que parece no se usaron sino muy posteriormente á los volúmenes, pues, segun Vosio, no eran todavía conocidos en las bibliotecas de Roma en tiempo de Ciceron y de Catulo. La forma cuadrada reservábase aún exclusivamente, en la época de aquellos clásicos, para los libros de contabilidad y de administracion. Aun en vida de Marcial, segun se deduce de algunos de sus epígramas, no se habia generalizado el uso de los códices, que menciona como una novedad, ensalzando repetidas veces las ventajas de semejante forma.

De todos modos, con la general adopcion de los códices fué con la que realmente nació la encuadernacion, es decir, el arte de reunir las hojas, cosidas ó pegadas *(ligati)*, en un lomo movible, entre dos planchas de madera, marfil, metal ó cuero.

Esta primitiva encuadernacion, que en Roma corria ordinariamente al cuidado de los mismos esclavos encargados de la copia y llamados *librarii* ó *servi litterati*, y tambien *glutinatores*, cuando sólo se ocupaban del pegado, no tenia en un principio otro objeto que conservar los libros, ni otro mérito sino su grosera solidez. Esto no obstante, en los tiempos mismos de Ciceron, ya se distinguian los buenos de los malos encuadernadores, puesto que el célebre orador, en una de sus cartas, pedia á Ático dos de sus esclavos *(ligatores librorum)* que tenian fama de muy hábiles en su arte; pero éste no se habia aún propagado, porque los libros cuadrados, á pesar de sus ventajas, no habian destronado á los volúmenes.

A medida, sin embargo, que los códices se fueron generalizando, y que al propio tiempo fué extendiéndose el lujo en la civilizacion griega y romana, fuéronse perfeccionando y decorando las encuadernaciones. No contentos los que las ejecutaban con haber añadido á ambos lados del libro (que se colocaba echado de plano en los estantes) tablillas de cedro, en las cuales se escribia el título de la obra, cuando ésta era considerada como preciosa, ponian un pedazo de cuero sobre el corte de las hojas, para preservarlas del polvo, y ajustaban además el volúmen con una correa que le daba varias vueltas. Estas correas se llamaban *offendices*, y fueron muy luégo reemplazadas por las manezuelas ó broches, denominados entónces *hamulli* y *unci*. No considerando esto bastante en ciertos casos, envolvian al libro en una tela gruesa, y áun lo encerraban en un estuche de piel ó madera.

En el siglo IV comenzaba ya á reinar gran lujo en las encuadernaciones, y de ello se lamentaba San Jerónimo, exclamando, que se veian libros guarnecidos de piedras preciosas, mientras Cristo moria desnudo á las puertas de las iglesias. Pruébase tambien el inmenso adelanto logrado en este arte, por la *Notitia dignitatum Imperii*, escrita hácia el año 450, y en la que se habla de que ciertos dignatarios del Imperio de Oriente llevaban en las ceremonias públicas grandes libros cuadrados, que contenian las instrucciones del Emperador para la administracion de las provincias, cuyos libros estaban encuadernados en cuero verde, rojo, azul ó amarillo, cerrados con correas ó corchetes y adornados de varillas de oro horizontales, ó formando rombos ó losanges, con el retrato del Emperador pintado ó dorado en las tapas. A contar desde el siglo V, los encuadernadores tuvieron por auxiliares á los plateros y lapidarios, que, en general, se encargaban de decorar y enriquecer toda clase de objetos de mueblaje para las iglesias y para los palacios. Muchos ejemplos pudiéramos citar de tal suntuosidad, como v. gr., el que refiere Zonara (1), de los libros de los Evangelios que Belisario encontró en el tesoro de Gelimer, «relucientes de oro y adornados con toda suerte de piedras preciosas.» Encuadernacion análoga ostenta aún el Evangeliario griego donado á la basílica de Monza por Teodolinda, reina de los Lombardos, cincuenta ó sesenta años despues de la muerte de Belisario; esta encuadernacion, que es una de las más antiguas conservadas hasta nuestros dias, se compone de dos placas de oro, enriquecidas con piedras de colores y camafeos de la época clásica.

Semejantes encuadernaciones preciosas fueron, sin embargo, áun en la época misma á que nos vamos refiriendo, ordinariamente reservadas para los libros sagrados, y sobre todo, para los evangeliarios; y al propio tiempo, desde el VI siglo empleaban tambien los encuadernadores materiales ménos lujosos y que no requerian la cooperacion de los plateros. Casiodoro, que siempre miró con especial cariño cuanto se relacionaba con la biblioteca de su monasterio de Viviers, no contento con haber compuesto un tratado de transcripcion y ortografía para los copiantes de libros, se proporcionó hábiles encuadernadores, á los cuales dió modelos y dibujos, por él mismo trabajados ó ideados, para la exornacion de las encuadernaciones; estos dibujos estaban, sin duda, ejecutados en nieles, cuando se aplicaban á

(1) *Anales*, lib. XIX, cap. VII.

los metales, se esculpian en la madera, y se estampaban por medio de hierros frios ó caliéntes sobre el cuero. Una encuadernacion se conserva, considerada generalmente como del VI ó VII siglo, aunque parece probable no sea la primitiva, ó por lo ménos que haya sido modificada ó restaurada posteriormente: nos referimos á dos volúmenes en fólio que contienen las célebres Pandectas de la Biblioteca Laurentina de Florencia, y los cuales están encuadernados en tablillas de madera, cubiertas de terciopelo rojo, y guarnecidas con adornos de plata en las tapas y en los ángulos. Otro manuscrito, el más antiguo de los conservados en la Biblioteca de Viena, y que se tiene por del siglo IX, es un evangeliario griego, con magnífica encuadernacion, exornada con nieles: este volúmen perteneció en un principio á la capilla imperial de Constantinopla; vendido en Venecia á la caida del Imperio griego, fué comprado por agentes del gran Hospital de Siena, de donde pasó á la biblioteca de aquella misma ciudad.

Las historias nos han conservado tambien memoria de otro gran número de bellísimos y ricos evangeliarios, escritos sobre vitela purpúrea, en letras de oro y de plata, no ménos notables á la vez por la magnificencia de sus encuadernaciones, y pertenecientes en su mayor parte á los siglos desde el VIII al XI: el evangeliario donado á la abadía de Saint Riquier por Carlomagno, en 793, estaba cubierto de placas argénteas y exornado con oro y piedras preciosas (*cum tabulis argenteis auro et lapidibus pretiosis mirificè paratum*, dice la crónica de Hariulfo); otro evangeliario existia en la abadía de San Maximino de Tréveris, procedente de Ada, hija de Pepino y hermana de Carlomagno, sobre cuya cubierta, resplandeciente de piedras preciosas, veíase una gran ágata grabada, de cinco pulgadas de ancho por cuatro de alto, representando á Ada, al Emperador y á su hijo (1). Hoy ha desaparecido este magnífico monumento de la piedad y del arte, que en 1724 tuvieron aún ocasion de contemplar los viajeros benedictinos Martenne y Durand. Otros muchos ejemplos pudiéramos citar.

Es indudable que precisamente hubieron de ser causas principalísimas de la destruccion de multitud de preciosos manuscritos, el lujo y la riqueza de sus encuadernaciones, muy propios para tentar la rapacidad y la codicia en las guerras, los asaltos y saqueos, que tan frecuentes fueron durante los primeros siglos de la Edad-media; y esto á la vez nos explica por qué, acaso más que en ninguna otra parte, hubieron de perecer en España tantos insignes monumentos de aquel linage. Ni cabe negar que abundaran en nuestra nacion, áun ántes que en Francia y en otros paises, probada como está ya hoy la existencia entre los visigodos de un arte propio y suficiente á todas las esferas y necesidades de la vida, y cuya magnificencia y fausto, al par que su exclusivo carácter latino-bizantino, ha demostrado, tan ámplia como eruditamente, un doctísimo profesor y académico (2), enumerando multitud de monumentos y testimonios de las diversas manifestaciones de ese arte, que alcanzó á maravillar á los historiadores mahometanos y á los mismos califas orientales. Ahora bien: entre los imponderables tesoros y preseas sin cuento que, bajo veinticuatro candados, refieren Aben Adharí y otros cronistas musulmanes, se guardaban en las *aulas régias* toledanas, ¿no es de creer existiesen evangeliarios y otros libros, principalmente de los religiosos, ricamente encuadernados? ¿Y cómo no creerlo así, cuando narran Ebn Alwardi, Bayan Almoghreb y otros historiadores árabes que, además de ciento sesenta coronas y diademas tejidas de oro y piedras preciosas, halló Tariq en el palacio de don Rodrigo un aposento lleno de preseas y vasos de oro y plata en abundancia tal, que no alcanzaba la descripcion á ponderar tanta riqueza; y entre estas maravillas, «un *Psalterio de David*, escrito sobre hojas de oro en caractéres yunanies (griegos) con agua de rubí disuelto,» brillando en medio de aquellas riquezas, cuyo extremado valor acrecentaban maravillosos espejos, piedras filosofales y «libros prodigiosos.» Estos libros y el Psalterio, ¿no es harto justificado creer que ostentaran encuadernaciones dignas de su suntuosidad, y que perecerian á mano de la rapacidad sarracena, si ya no es que fueron á aumentar las riquezas acumuladas por los califas de Oriente?

La tradicion del arte latino-bizantino fué cuidadosamente conservada en los primeros tiempos de la Reconquista, y de pensar es tambien que los artistas que labraron las preciadas *Cruces de los Angeles y de la Victoria*, los *orfebres* que dotaron con inestimables relicarios y preseas la *Cámara Santa de Oviedo*, esculpieran ó cincelaran tapas y dípticos que hubieran de servir como encuadernaciones á no pocos libros sagrados.

Réstannos tambien, en numerosos documentos de los primeros tiempos de la Reconquista, frecuentes menciones de

(1) Hé aquí cómo describe este códice Mabillon en sus *Anales* Benedictinos: *Codex Evangeliorum operimento perquam eleganti, quod gemma variis emblematis, atque parergis nitet affabrè factis.*

(2) El Excmo. Sr. D. José Amador de los Rios, en su memoria titulada *El Arte latino-bizantino en España y las coronas visigodas de Guarrazar.*—Madrid, 1861.

los donativos de libros, algunos de ellos preciosos por su escritura y forma exterior, con que enriqueció á las iglesias y monasterios la sencilla cuanto ardiente piedad de los reyes y magnates de aquellos siglos. De muchos de esos libros, apenas si la rudeza de la baja latinidad nos deja adivinar el contenido, y ménos la forma; pero consta, sí, la existencia en España de algunos evangeliarios escritos en vitela purpúrea con letras de oro, y cuyas encuadernaciones seguramente no desmerecerian en lujo y riqueza.

Continuó sin menoscabo semejante tradicion religiosa y artística al través de los siglos, y áun en el XII abundan las donaciones de libros á las iglesias, y un dato, bien positivo para la idea que estamos sosteniendo, nos suministra la *Historia compostelana*, en cuyo libro II, capítulo LVII, hallamos la *Notitia vestimentorum*, *librorum*, *aliorumque ornamentorum Ecclesiæ*, *quæ fecit Archiepiscopus* (D. Diego Gelmirez) (1). En ella, entre varios preciosos objetos de mueblaje y de indumentaria, que el citado Arzobispo compró, reparó ó por otros medios adquirió *(emit*, *lucrifecit*, *acquisivit)* para su iglesia, cítanse dos evangeliarios, un misal, un epistolario y un *Syon* argénteos, además de otro evangeliario áureo que hizo restaurar (2). Advirtiendo, ante todo, que no tenemos seguridad de que el nombre Syon corresponda á un libro, debemos, en cuanto á los otros enumerados, hacer constar que la calificacion de áureos ó argénteos, tanto puede referirse á la escritura trazada con caractéres de oro ó plata en vitela purpúrea, como á las cubiertas ó encuadernaciones de las obras, y acaso á ambas cosas. Respecto al evangeliario áureo, no se comprende tampoco que la *destruccion* del mismo, que el Arzobispo hizo reparar, hubiese recaido en la escritura, difícilmente restaurable, y más probable parece que lo averiado por el tiempo ó por otras causas fuesen las tapas y encuadernacion, que artistas hábiles, orfebres ó escultores buscados y asalariados por el Prelado, restituyeron á su primitivo esplendor.

Las premisas hasta aquí sentadas, y las deducciones, á nuestro juicio legítimas, que de ellas hemos hecho, autorizan, pues, á presumir que en las aulas régias, en las basílicas y en los monasterios españoles, existieron durante los primeros siglos de la Edad-media, muchos libros, sobre todo de los llamados sagrados, con preciosas y ricas encuadernaciones, en cuyas cubiertas de oro y plata lucian pedrerías y camafeos, como tambien otros con tapas de marfil esculpido, algunas de las cuales aún se conservan en museos y bibliotecas, considerándolas como dípticos, olvidado acaso ó desconocido su primitivo y verdadero destino.

A veces, las más preciosas encuadernaciones, y muy especialmente las de orfebrería, se guardaban envueltas en telas de seda, de brocado, de tapicería, ó de tisú de oro y plata; á veces tambien, como por reminiscencia de una costumbre antigua, nunca abandonada en Oriente, el libro encuadernado en metales preciosos, ó en marfil ó madera esculpido, encerrábase en una caja no ménos preciosa que la encuadernacion misma. Así, por ejemplo, sabemos que el emperador Miguel hizo presente de un cofrecillo de esta especie á Pedro, abad de Nonantola, que le habia sido enviado con una mision á Constantinopla (3). Un libro de horas, conservado hoy en la Biblioteca del Louvre, ha perdido el cofrecillo de plata sobredorada en que estaban representados, de realce, los misterios de la Pasion, segun la pintura que de él hizo, en su *Historia de los Condes de Tolosa*, Catel, que lo habia visto en 1620 en el tesoro de Saint-Sernin. Otros varios semejantes pudieran citarse.

Por lo demás, si en los tesoros y en los relicarios mismos de las iglesias y de los palacios se conservaban, como verdaderas reliquias, manuscritos con preciosas y ricas encuadernaciones, que justificaban en cierto modo, con lo valioso de la envoltura exterior, la hermosura ó rareza del contenido; los libros comunes eran encuadernados con sencillas tablas y pieles, apenas habian salido de las manos de los copiantes é iluminadores. Siendo considerada justamente la encuadernacion como uno de los medios más propios para conservar los libros, constituia uno de los cuidados á que con mayor atencion y asiduidad se dedicaban los monjes que tenian á su cargo las librerías de los monasterios, y existen diferentes documentos, desde el siglo VIII al XI, que así lo comprueban. Aprovechábanse para encuadernar, pieles de toda clase de animales, tanto domésticos como salvajes, sin exceptuar las de foca y de tiburon en las regiones marítimas del Norte, aunque dando general preferencia á las de ciervo, vaca y puerco. A fin, pues, de que pudiesen proporcionarse materiales para encuadernaciones, Carlomagno otorgó un privilegio de caza al abad

(1) Florez, *España Sagrada*, t. XX, pág. 379.

(2) *...textus Evangeliorum, duos argenteos, alium aureum, quem jam destructum ipse Archiep. restauravit, Missale argenteum, Epistolarum argenteum, Syon argenteum.* — Op. et loco cit.

(3) *Capsam Evangelii totam auream, et pretiosis ornatam lapidibus*, dicen los *Anales Benedictinos*.

de Saint-Bertin; Geoffroi Martel, conde de Anjou, concedió por los años de 1050, á la abadía que acababa de fundar en Saintes, el diezmo de los ciervos y corzos que se cazasen en la isla de Oberon, con destino á la encuadernacion de los libros de aquella casa *(ad librorum volsuras seu operturas);* Gilberto de Nogent refiere, por último, en el cap. II del libro I de su *Vida*, que en 1136, Guillermo, conde de Nevers y de Auxerre, despues de una visita que hizo á la Gran Cartuja de Grenoble, le envió cueros y pergaminos de vaca, de que los cartujos tenian gran necesidad para las encuadernaciones de su librería.

Fácilmente se comprende que no habian de estar tampoco espléndidamente encuadernados los libros religiosos que en muchas iglesias se tenian á disposicion de los fieles, *encadenándolos* ó sujetándolos á los muros con cadenas de hierro ó de cobre. Estos libros, que se denominaban encadenados, eran ordinariamente biblias, evangeliarios, breviarios y misales, que solian proceder de legados y fundaciones piadosas. Mas, tambien en algunas bibliotecas y áun en varios archivos, guardábanse asímismo encadenados ciertos libros ó registros; y no pocos de ellos han llegado á nuestra época, conservando en sus sólidas y férreas encuadernaciones, el anillo á que estuvo sujeta la cadena que los unia al estante ó pupitre.

Y en verdad, las ricas y costosas envolturas con que se guarnecian los libros preciosos por su asunto ó rareza, merecian más bien el nombre de trabajos de escultura ú orfebrería que el de verdaderas encuadernaciones. Los encuadernadores, propiamente dichos, ó *ligatores*, habian de limitarse á ligar en realidad ó liar en conjunto las hojas de los libros, formándoles lomo entre dos tablas que forraban luégo de cuero, piel, tela ó pergamino. Poníanles tambien ya las correas, ya las manezuelas ó corchetes, cuyo objeto era mantener el volúmen bien cerrado para preservar del contacto del aire, de la humedad y del polvo, tanto á la escritura como á las iluminaciones. Cuando estas operaciones comenzaron á correr al cargo de artesanos especiales, éstos eran escasos en número, hasta el punto de no contarse sino diez y siete de ellos en París por los años de 1292; mas la creacion de estudios generales y universidades fué bien pronto haciendo necesaria su multiplicacion, hasta llegar á constituirse en gremios especiales, que, como sus afines los de los copiantes y libreros, dependian en su mayor parte de la jurisdiccion académica. Algunos habia, no obstante, dedicados al servicio de oficinas y particulares, y entre los primeros citaremos como ejemplo curioso, y que dá idea, por otra parte, á la vez que de la suspicacia propia de aquellos tiempos, del carácter meramente mecánico que en ellos se daba á esta profesion, el hecho de que en el siglo XV la Cámara ó Tribunal de Cuentas de París sostenia un oficio de encuadernador, el cual debia no saber leer ni escribir. Así lo refiere Estéban Pasquier en sus *Recherches de la France*, tomándolo de los registros de la citada Cámara, donde consta que el lúnes 30 de Julio de 1492, Guillermo Ogier fué recibido *encuadernador de cuentas, libros y registros*, en lugar de Eustasio d'Augonville, fallecido, «habiendo afirmado bajo juramento que no sabia leer ni escribir.»

Por lo demás, y á contar desde esta época, y áun ántes, estos obreros que no hacian sino encuadernaciones comunes en madera cubierta con piel ó en pergamino, vivian al lado de los libreros y de los escritores, y no pocas veces ejercian muchos de ellos las tres profesiones. Los estudiantes mismos no pocas veces encuadernaban sus propios libros, y en general, allí donde se copiaban ó iluminaban manuscritos, se sabía tambien encuadernarlos, porque, en realidad, la encuadernacion era una de las tres operaciones que componian el trabajo del *scriba* ó escritor. En 1097 dos monjes del monasterio de Stavelot, en Flandes, que habian consumido cuatro años en perfeccionar una Biblia en dos volúmenes, pusieron en ella esta inscripcion: *In omnia suâ procuratione, hoc est scripturâ, illuminatione, ligaturâ, uno eodemque anno perfecti sunt ambo codices.*

La mayor parte de estas encuadernaciones monásticas ó académicas se hacian en piel de puerco ó de ciervo, y solian llevar chapas, topes y manezuelas de hierro ú otro metal, que si servian para conservar bien cerrados los libros, para adornarlos ó para preservar sus cubiertas del roce, los hacian al propio tiempo tan pesados, que no podian manejarse sino sobre sólidas y anchas mesas ó en pupitres y facistoles giratorios. Cuéntase que Petrarca habia hecho encuadernar con este lujo de solidez las Epístolas de Ciceron que por su mano copiara, y como las leia contínuamente, aquel macizo volúmen caia frecuentemente, hiriéndole la pierna izquierda, de tal suerte, que estuvo á punto de perderla y amenazado de amputacion. En la Biblioteca Laurentina de Florencia se conserva aún aquel manuscrito, encuadernado en tabla con topes y manezuelas de cobre.

La influencia oriental, propagada en Europa á consecuencia de las Cruzadas, trajo un notable progreso al arte de la encuadernacion. Habia éste alcanzado extraordinaria perfeccion entre los árabes, quienes, desde remotos tiempos, sabian preparar las pieles, perfumarlas, teñirlas y dorarlas. Los árabes además, como los orientales, conocian la

verdadera encuadernacion, es decir, no el guarnecer los libros con cubiertas de orfebrería nielada ó esmaltada ó con marfil ó maderas escultadas, sino de cuero con labores impresas en oro, en plata ó en seco. Estas cubiertas, ordinarias para la encuadernacion de libros en todo el Oriente, recibian el nombre de *alæ*, á causa de su analogía con las alas de un ave de vistoso plumaje. Cuando la Biblioteca de los califas en el Cairo fué saqueada por los turcos en el XI siglo, una parte de sus libros, al trasportarlos á Alejandría, cayó en manos de una tribu berberisca, cuyos esclavos arrancaban las cubiertas para convertirlas en calzado. Los Cruzados trajeron, pues, de sus expediciones á Constantinopla, Palestina y Egipto, algunos manuscritos orientales cubiertos de pieles ó telas preciosas, que sirvieron de brillantes modelos á los encuadernadores europeos.

No es aquí nuestro propósito hacer la historia de la encuadernacion, particularmente en España: para intentarlo, habrian de sernos precisos mucho mayor espacio, y sobre todo, una suma de investigaciones y datos que estamos léjos de poseer, y que no son fáciles de reunir por una sola persona, ni en tiempo dado y relativamente muy corto. Necesario sería, en efecto, haber reconocido y estudiado gran número de libros encuadernados en diversas épocas, los cuales no abundan ni se hallan siempre en perfecta conservacion y pureza; y tener asimismo allegadas muchas noticias sacadas de las cuentas, inventarios, testamentos y otros análogos documentos antiguos, donde á veces se reseñan y áun describen, aunque nunca con gran distincion ni claridad, las encuadernaciones, forros, guarniciones, etc., de algunos libros, y á veces se indica su coste. Interesantísimo seria tambien al objeto tener á mano textos de ordenanzas de los gremios y cofradías de libreros y encuadernadores, para formar idea de las obligaciones y deberes que se imponian á los miembros de tales corporaciones y del trabajo en que se ejercitaban. Mas, respecto de la primera clase de documentos, fácilmente se comprende la dificultad de reunirlos en el número y con la generalidad de tiempos y lugares que serian necesarios para formar juicios completos, por clases y por épocas. Así que el mismo que estas líneas escribe, despues de haber recogido, de veinte años á esta parte, cuantas indicaciones relativas á la encuadernacion le han venido á la mano, en el casi contínuo manejo de libros y papeles antiguos, confiesa sin rubor que se halla muy léjos de poseer lo más indispensable siquiera para fundar juicios históricos ni críticos en la materia. Podria, sí, citar numerosos documentos, desde el siglo X en adelante, en los cuales se mencionan, con uno ú otro motivo, diferentes libros, y en ocasiones se describe, bien imperfectamente, su encuadernacion ó se hacen indicaciones sobre su valor; podria tambien insertar aquí los textos más ó ménos completos de algunas ordenanzas de encuadernadores y libreros de España (1) y de otras naciones en la Edad-media y en tiempos á los nuestros más próximos; mas despues de llenar así muchas páginas, que no á todos los lectores parecerian amenas y que muy pocos encontrarian instructivas, sería dificilísimo, cuando no imposible, sistematizar esas noticias para hacer con ellas la exposicion cronológica de los diversos procedimientos ni de las variadas y múltiples formas seguidas en la Edad-media por los encuadernadores, quienes, como hemos visto, frecuentemente podian cambiar este nombre por el de orfebres ó escultores.

A la invencion de la imprenta, que tantas, tan radicales y profundas modificaciones vino á introducir en todas las esferas y manifestaciones de la vida humana, estábale tambien reservado trasformar exteriormente á los libros que, de objetos raros y preciosos, cuyo uso se reservaba á clases privilegiadas, iban á convertirse en alimento comun y fácil vehículo de general enseñanza. Las cubiertas de los manuscritos eran por necesidad macizas y apropiadas á

(1) Entre otras ordenanzas españolas más ó ménos importantes y completas, en la mayor parte de las cuales se legisla juntamente para encuadernadores y libreros, creemos curioso citar aquí, por contener disposiciones especiales relativas á aquéllos, las siguientes:

Ordenanzas gremiales para los libreros y encuadernadores de Barcelona, dadas en 1446, y en las que el Magistrado municipal les señaló dos cónsules para la administracion de su policía. El año anterior, segun refiere Capmany, en sus *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona*, t. I, el mismo Magistrado habia publicado un bando para aquietar y conciliar las diferencias entre los encuadernadores y tratantes en pergamino y papel, por el cual se mandó que ninguna persona pudiese comprar ni vender papeles y pergamino, sin denunciar dentro el término de dos dias al comun de los encuadernadores el surtido, á fin de que los individuos de este oficio pudiesen escoger la porcion que quisiesen de ellos hasta los dos tercios á coste y costas, y que el comprador no pudiese recibir el surtido hasta pasado un dia natural de la denunciacion.

Otro cuerpo más completo y autorizado de ordenanzas para el mismo gremio mandó publicar el Ayuntamiento de Barcelona en 1553, instituyéndolo en cofradía bajo la advocacion de San Jerónimo. El texto de estas Ordenanzas, citado por Capmany, se ha publicado luégo íntegro en el tomo VIII de la *Coleccion de documentos inéditos del Archivo general de la Corona de Aragon*, págs. 471 y siguientes.

Ordenanzas de la comunidad de mercaderes y enquadernadores de libros de esta Corte, aprobadas por el Real y Supremo Consejo de Castilla en primero de Octubre de mil setecientos y sesenta y dos. — Impresas en el mismo año en la Imp.ta de la Gaceta, en 12 hojas, f.°

Real Cédula de S. M. y señores del Consejo, por la que se prohibe absolutamente la introduccion en estos Reynos de todos los libros encuadernados fuera de ellos, á excepcion de los que vengan en papel ó á la rústica, y de las encuadernaciones antiguas de manuscritos, y de libros impresos, y se conceden seis meses para la introduccion de los que ya estén pedidos. — Dada en Aranjuez, á 2 de Junio de 1778, é impresa en el mismo año por Pedro Marin, en cinco hojas, f.°

los volúmenes que debian conservar; pero semejante sistema de encuadernacion no podia subsistir largo tiempo despues del descubrimiento de la Imprenta, que multiplicó los libros, disminuyó su peso y modificó su forma. En verdad, los primeros libros, impresos en vitela ó en papel grueso, no eran mucho más manuables que los manuscritos, y se continuó, por tanto, aplicándoles la misma encuadernacion en tablas revestidas de pieles, con clavos, chapas, topes y broches ó manezuelas de metal. Mas, poco á poco, fueron desembarazándose los encuadernadores de unos materiales y adherentes tan pesados y costosos, y abandonaron la madera en las tapas, sustituyéndola por el carton batido. Usáronse tambien ménos desde entónces la seda, el terciopelo y otras telas más ó ménos preciosas, comenzando á emplearse casi exclusivamente las pieles ó cueros y el pergamino para cubrir los volúmenes. Los encuadernadores, á quienes daban ya trabajo contínuo y sostenido los numerosos ejemplares de un mismo libro, vinieron á ser jornaleros de los editores, tipógrafos ó comerciantes de libros, en cuyas casas ó tiendas trabajaban, constituyendo con ellos, segun dicho dejamos, un mismo gremio ó corporacion.

Al propio tiempo, y aunque desde esta época, ó sea desde los fines del siglo XV, la encuadernacion no fué aún considerada sino como un anejo de la librería, porque no se vendia ya ningun libro sin encuadernar, comienza desde entónces mismo á apuntar el verdadero arte en esta clase de trabajo, porque ciertos personajes, por su posicion, ó por sus aficiones, exigian para sus libros vestiduras más ricas, más elegantes, hechas, en una palabra, con mayor distincion y cuidado.

Afirman todos los autores, y lo comprueba el estudio de los ejemplares que á nosotros han llegado, que Italia hubo de ser la nacion que dió los primeros modelos de bellas encuadernaciones con adornos, estampados por medio de hierros, en vitelas, pieles ó cueros. Esta novedad, por otra parte, no consistia sino en la imitacion y en el embellecimiento, tan fácil para la eterna patria del Arte, de los modelos que ofrecian los koranes y demás libros que del Oriente venian frecuentemente á Venecia, y de allí se esparcian por toda la Peninsula italiana. Esos modelos, que en nuestra España teníamos más á mano desde mucho ántes, por la permanencia y el influjo de los árabes entre nosotros (influjo que llegó á determinar una rama especial, en el arte llamado mudejar), ofrecian, como dijimos y es harto sabido, cubiertas ó tapas de cueros de colores, notables por sus bellísimos mosáicos y dorados. A la vez que los españoles hubieron de experimentar esta influencia mahometana en punto á encuadernaciones, sufriéronla nuevamente en la época del Renacimiento, cuyo impulso general, de la Italia partió precisamente, en el período histórico en que las victorias y el consecutivo dominio de las armas aragonesas en aquellas comarcas determinaron una comunicacion contínua y sostenida en los siglos inmediatos posteriores. No otra es la razon de que las encuadernaciones que conservamos de los siglos XV y XVI sean acabados monumentos del arte mudejar, principalmente en el primero, y del Renacimiento en el segundo. En el siglo XVI y en una parte del XVII, en efecto, abundaban mucho en nuestras principales y más lujosas bibliotecas las encuadernaciones en la llamada *pasta italiana*, que consistia en cartones cubiertos con finas vitelas blancas decoradas con filetes, blasones y adornos dorados, gusto que hoy, con frecuencia y no siempre con éxito, tratan de imitar nuestros encuadernadores, á peticion de los más delicados bibliófilos.

Semejante teoría, evidente por lo que á España se refiere, hállase tambien confirmada por los hechos históricos respecto de Francia. Allí el ilustre bibliófilo lionés, Juan Grollier, tesorero de guerra é intendente del ejército francés ántes de la batalla de Pavía, durante su permanencia en Milan, habia comenzado á reunir una biblioteca, de la que formaban parte las más bellas ediciones de los Aldos en dobles y triples ejemplares. A su vuelta á Francia, siguió Grollier cultivando su predilecta aficion y haciendo ejecutar á los encuadernadores franceses, sobre dibujos que habia traido de Italia, esas preciosas encuadernaciones que hoy se disputan á peso de oro los aficionados (1). De aná-

(1) Los libros procedentes de la biblioteca de Grollier están todos encuadernados en cordoban de Levante, con esmero y gusto exquisitos é increible variedad de dibujo y ornamentacion, pudiendo en verdad considerarse como el último grado de la perfeccion, así en el dorado como en la eleccion de labores, en la regularidad y en el acabamiento de su aplicacion, hasta en los menores detalles. Los volúmenes llevan su título, unas veces en una especie de recuadro sobre las tapas, y otras en el lomo entre dos nervios. Estas elegantes encuadernaciones se reconocen tambien hoy por la divisa característica de su dueño, colocada á un lado, y que dice en letras de oro: *Jo. Grollerii et amicorum*, mientras que en la otra tapa se lee: *Portio mea, Domine, sit in terra viventium*. La primera parte de este lema fué, por cierto, adoptada en sus encuadernaciones por uno de los más distinguidos bibliófilos españoles, no há muchos años fallecido, por el Dr. D. Joaquin Gomez de la Cortina, marqués de Morante, cuya rica librería se ha dispersado poco despues de su muerte, saliendo en su mayor parte de España. Por lo demás, Grollier estaba en relaciones literarias con los sábios franceses y extranjeros contemporáneos; y para uso de sus amigos, tanto como para el suyo propio, habia traido á Francia la coleccion de libros, que no cesó de aumentar y enriquecer hasta su muerte, ocurrida en 1565. Esta coleccion quedó olvidada en el hotel de Vic, en París, hasta 1675 que fué vendida en subasta. Hé aquí el juicio que de Grollier hizo el Presidente de Thou: *Vir munditiæ et elegantiæ in omni vitâ assuetus, pari elegantiâ ac munditiâ ornatus ac dispositos domi tam curiosè libros asservabat, ut ejus bibliotheca cum bibliothecâ Assinii Pollionis, quæ prima Romæ instituta est, componi meruerit.*

loga manera, y bajo los auspicios de príncipes y grandes señores, que por todas partes se iban aficionando á la formacion de bibliotecas, y protegian y estimulaban á los buenos encuadernadores, fuéronse creando escuelas de éstos durante el siglo XVI. En Italia sirvieron de Mecenas á este arte, entre otros, el Papa Paulo V, Canevari y Maioli, rico bibliófilo que, imitando las encuadernaciones y la divisa de Grollier, hacía grabar en las tapas de sus libros: *To. Maiolii et amicorum. — Ingratis servire nephas;* en Bélgica Márcos Laurin, de Brujas, y Rogerio Bathis, de Bruselas, que habian ambos adoptado la divisa de Grollier; y además de éste, en la misma Francia, Rasse de Neux, cirujano de Cárlos IX; Amyot, el traductor de Plutarco; Honorato de Urfé, autor de la *Astrea*, y el célebre presidente de Thou. Este último, que se tomaba tambien un vivo interés por la encuadernacion de sus libros, los hacía encuadernar en cordoban verde ó color de limon, ó en vitela blanca con filetes y cortes dorados.

En España se introdujo tambien, y desde más temprano, el gusto por las encuadernaciones bellas, inspirado, como hemos dicho, de una parte, en la manera de los árabes, y de otra en la importacion é imitacion feliz de los modelos italianos. Notables ejemplos nos muestra de esta costumbre la biblioteca de la Reina Católica, cuyos inventarios publicó Clemencin, y muchos de cuyos libros ostentaban ricas encuadernaciones, guarniciones y fundas. A esa numerosa, cuanto importante y variada coleccion, perteneció el libro cuyos accesorios de encuadernacion reproducimos en los cinco primeros números de la lámina que acompaña á esta monografía. Ese precioso volúmen, que se guarda hoy en el estante reservado de nuestra Biblioteca Nacional, es un códice en gran fólio, que contiene desde la 2.ª á la 7.ª de las Siete Partidas de D. Alfonso el Sábio, gallardamente escritas, al parecer en el mismo siglo XV (1).

La F y la Y, esmaltadas y coronadas, números 1 y 2 de la lámina, ocupan la primera el centro de la tapa superior del códice, y la segunda igual lugar de la otra tapa. Estas letras, lo mismo que los broches de que salen las manezuelas, están clavadas sobre la funda ó *camisa* de terciopelo morado, con labores estampadas á fuego, que envuelve toda la cubierta del libro. No hemos obtenido permiso, ni áun nos hemos atrevido á demandarlo, para levantar la funda de terciopelo que, como indicado dejamos, está sujeta con los clavos de las letras y broches, fuertemente remachados. Estos broches son ocho, colocados dos de ellos en los lados de las tapas opuestos al lomo, y uno en cada uno de los otros lados menores de las tapas mismas. En todos los de la tapa superior se ven los yugos, y en los de la inferior las flechas, divisas ambas tan conocidas como propias de los monarcas conquistadores de Granada, segun se han reproducido en los números 4 y 5 de la lámina. Las manezuelas que salen de estos broches, son de correa, cubiertas de hiladillo ó brocado de oro, y terminan en otros broches dorados, como el que representa el núm. 3, y en los cuales, con esmalte negro, se ha dibujado un grupo que parece representar á San Miguel, debelando á uno de los ángeles malos dibujado en figura monstruosa, aunque con algunos rasgos humanos. De estos broches, colocados á las extremidades de las manezuelas, sólo conserva el códice cuatro, uno de ellos completamente desprendido. Por lo que se columbra de las tapas que hay debajo de la *camisa* ó funda de terciopelo, son aquéllas de piel, color de granate oscuro, con menuda y delicada labor de gusto mudejar.

Bellísimo tambien, no ménos elegante, aunque no tan rico como el códice de que acabamos de ocuparnos, es el otro, asimismo custodiado en la Biblioteca Nacional, y una de cuyas tapas va reproducida en la lámina con el número 6. Es un devocionario ó libro de horas que, por su escritura en finísima vitela, y por el carácter de las iluminaciones que lo embellecen, parece hecho en los fines del siglo XV ó primera mitad del siglo XVI. Lo que puede conocerse acerca de la procedencia y pertenencia de este libro, se halla consignado en dos notas manuscritas en el recto de la primera de dos hojas blancas con que comienza. De ellas, la de letra más antigua (del siglo XV acaso ó principios del siguiente) dice solamente: *Estas horas son de la muy Ill.ᵉ S.ª doña leonor dela uega.—eçija.* La nota, segunda cronológicamente considerada, se halla escrita encima de la anterior y en estos términos: *hic liber dabitur Rome magnifico domino garsie lasso serenissimorum regis et reginæ hispaniarum oratori: mittitur ex*

(1) Además de las iniciales que justifican sobradamente la pertenencia de este soberbio códice, aparece mencionado en la *Ilustracion* XVII, de las que el erudito y diligente Clemencin puso á su *Elogio de la Reina Católica Doña Isabel*, inserto en el tomo VI de las *Memorias de la Real Academia de la Historia*. Entre los *cargos de libros*, propios de la Reina Doña Isabel, que se hicieron á su camarero Sancho de Paredes, figura con el núm. 23 (pág. 476 de la ob. cit.) *Un libro grande escripto en pargamino, de mano*, (es decir, manuscrito, por contraposicion á *escrito de molde*, como allí se llama á los impresos), *que son las Siete Partidas, que tiene sus fechos* (sic: ¿será error, por *broches?*) *de plata tirada, dorada, que tiene en la una parte una* F *y en la otra una* Y *de la dicha plata, con la cubierta de aceituní morado.*

bruxellis à primo Capellano Illustri.^{me} *ioanæ austriæ archiducissæ, electo astoricense.* Síguen en esta misma hoja y en la inmediata, tambien blanca, dos notas expurgatorias fechadas á 18 y 25 de Marzo de 1574.

No consiente la premura de tiempo en que hemos de terminar este trabajo, que nos detengamos á investigar la historia de este bellísimo devocionario, para fijar la época y nacionalidad de su escritura y encuadernacion; mas sí habremos de decir, en conciencia, que ni una ni otra nos parecen españolas, sino italianas, así por el carácter como por la ejecucion. Confirman esta idea, tanto la invencion y gusto de las labores estampadas en la tapa, como la leyenda repetida SANTA MARIA MATer, género de adorno muy propio de las encuadernaciones italianas y francesas, pero que, á lo que sabemos, se usó ménos en las españolas, las cuales rara vez llevan inscripciones ó letras, como no sean las puramente arábigas, en cuyo estilo es conocida la abundancia del elemento gráfico.

Como demuestra la simple inspeccion de la lámina, los bordes de este devocionario son de época muy posterior á su encuadernacion y mucho más toscos que los primitivos, los cuales probablemente ostentarian delicados esmaltes en plata. Tambien la lomera del códice, destruida sin duda por el tiempo y el uso, ha sido reemplazada por un no muy curioso remiendo sin labor alguna.

Prosiguiendo, despues de esta ligera é imperfecta digresion descriptiva, la tambien breve é incompleta reseña histórica que de la encuadernacion estamos bosquejando, diremos que en España, como en otras naciones, no faltaron tampoco protectores á este arte en el siglo XVI y siguientes, á medida que fué creciendo y desarrollándose la aficion á los libros y á las bibliotecas. Algunas de éstas, reunidas en los palacios y en los monasterios, tuvieron encuadernaciones propias especiales, como acontecia, por ejemplo, con las del monasterio de Poblet, en piel encarnada, con las armas reales de Aragon y filetes dorados; la del Escorial, la mayor parte de cuyos volúmenes lucen en sus tapas, de severo pero elegante color avellanado, con clásicos dibujos estampados en la piel misma, la tradicional parrilla, sin que falten otros cuyas encuadernaciones guardan aún las divisas ó blasones de anteriores dueños. Tambien la librería del Palacio Real de Madrid, que sirvió de base á la que hoy es Biblioteca Nacional, estaba en su mayor parte encuadernada, más vistosa que sólidamente, en cartones revestidos de vitelas, teñidas de verde, con filetes de oro. Mas ni éstas, ni otras semejantes noticias que pudiéramos añadir, bastan, segun hemos escrito ántes, para completar la historia de la encuadernacion española, que, por las vicisitudes y desgracias, tan largas y frecuentes en nuestro desdichado país, despues de haber nacido, como se ha visto, más pronto acaso y con caractéres propios y bellos, decayó á poco y volvió á reducirse al mecánico é insignificante trabajo de los que en los siglos XVII y XVIII forraban en toscos y mal pergeñados pergaminos la inmensa mayoría de los volúmenes ascéticos, teológicos ó jurídicos, que constituian la contínua y farragosa tarea de nuestros escritores, y daban indigesto pasto á nuestros estudiosos en esos siglos de general decadencia para España.

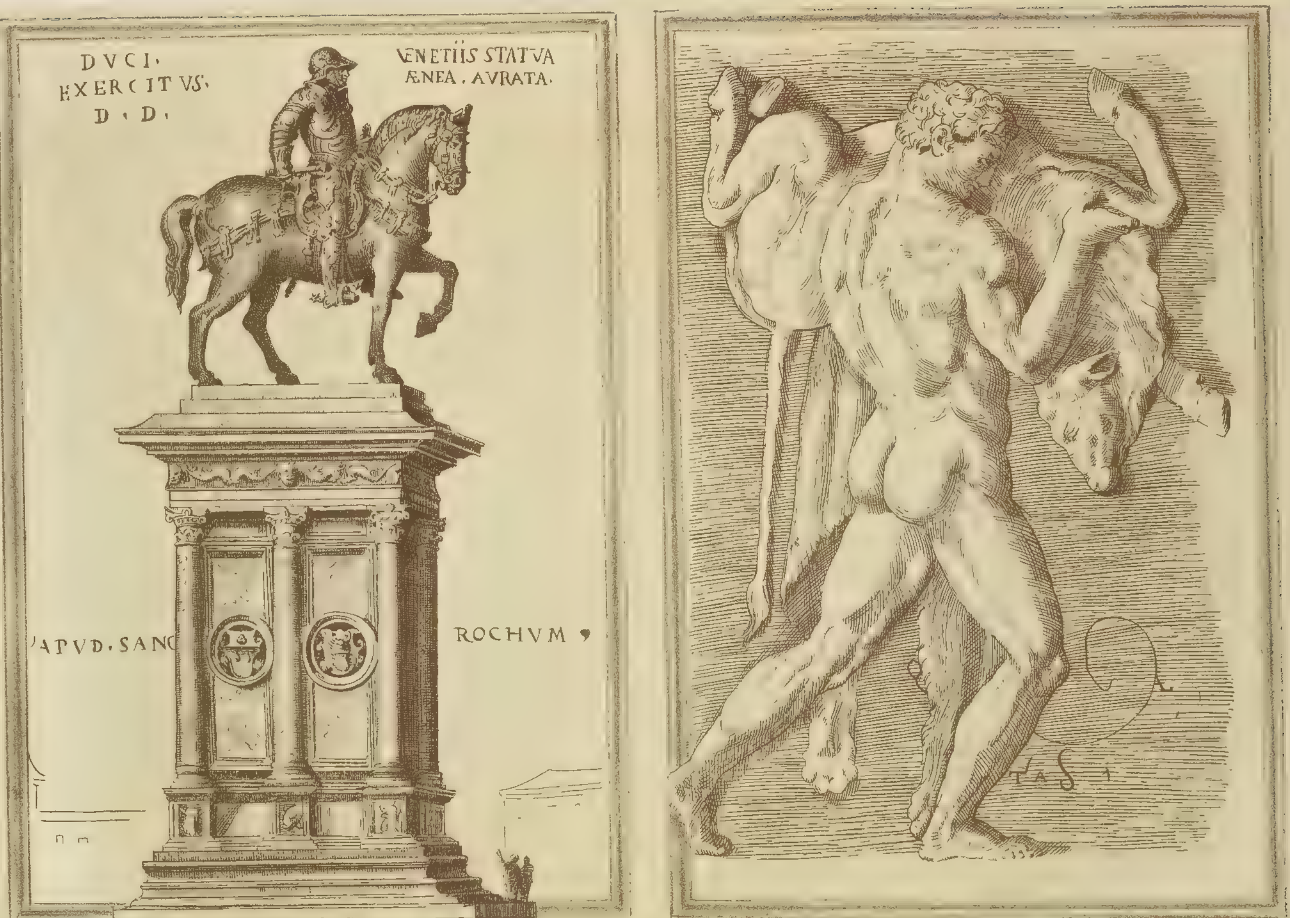
Durante esas épocas, naciones más felices cultivaron y sobresalieron en la encuadernacion: Inglaterra por mucho tiempo, y áun creemos que hoy mismo, sobrepujó á Francia en la belleza, y sobre todo en la bondad práctica y en la excelencia de los materiales, y muy principalmente en la imitacion y restauracion de los más bellos trabajos de los encuadernadores de los tiempos medios. En este siglo, no obstante, han conquistado merecida fama los siguientes encuadernadores franceses: Bradel, sucesor de De Rome, y célebre por sus encartonados, tan propios y elegantes para la conservacion provisional de los libros; Simier (1), quien á principios del siglo era considerado como el rey de los encuadernadores, aunque compartiendo muy luego justamente su fama con Thouvenin y Bozérian. Hoy ya, sin embargo, las obras de aquellos encuadernadores se consideran como de poco gusto, pesadas y sobrecargadas de dorados y adornos demasiado macizos; mas no cabe negar la importancia é influencia que los esfuerzos de tales artistas tuvieron para afirmar el arte y formar discípulos que han llegado á ser superiores á sus maestros, táles como Bauzonnet y su socio Trautz; Niédrée, que murió muy jóven; Capé que debe toda su gloria á Mario Michel; Bel-Niédrée; Hagué, el incomparable imitador de las encuadernaciones antiguas y el más hábil restaurador de ellas; Gruel-Engelmann, el más célebre por las ricas encuadernaciones complicadas con adornos, joyas, miniaturas y arabescos en metales ó maderas finas, y Duru, cuya escuela continúa hoy Chambolle.

Entre los encuadernadores ingleses modernos, es justo que hagamos particular mencion de Roberto Payne, que

(1) Simier encuadernó la casi totalidad de la bellísima edicion microscópica del *Quijote*, costeada en París por el distinguido patricio Sr. Ferrer, y algunos otros libros clásicos españoles, como la *Conquista de Méjico*, por Solís, y el *Gil Blas*, por el mismo editados en la capital de Francia.

usó preferentemente cierta especie de cordoban aceitunado, á que daba el calificativo de *á la veneciana*, siendo además maestro en la restauracion de libros antiguos, qué áun no se habia llevado, como en nuestros dias, á la perfeccion.

No han faltado tampoco en fines del siglo pasado y en el actual algunos encuadernadores españoles distinguidos por la bondad y belleza de sus obras, y entre ellos llegó á formar escuela el valenciano Beneito, cuyas bellas encuadernaciones, notables por la limpieza de las pieles y la hermosura del dorado, admiramos en la coleccion del Marqués de la Romana, hoy adquirida por la Biblioteca Nacional, y en algunas otras; Miyar, Romeral, y en nuestros dias Ginesta, que ha sabido sostener la honra de la encuadernacion española en diferentes exposiciones españolas y extranjeras. Y con este motivo consignemos, para terminar nuestro mal pergeñado ensayo, que al progreso de la encuadernacion ha contribuido y contribuyen poderosamente las exposiciones públicas, sobre todo las retrospectivas, en que la vista de maestros y obreros puede ejercitarse contemplando las obras más elegantes y acabadas de un arte tan útil como bello.



FAXSIMILES DE DOS DIBUJOS A LA PLUMA DE FRANCISCO DE HOLANDA

que se conservan en la biblioteca del Monasterio del Escorial

EL RENACIMIENTO PICTÓRICO EN PORTUGAL

Á PROPÓSITO DEL

LIBRO DE DIBUJOS

DEL PINTOR LUSITANO

FRANCISCO DE HOLANDA,

QUE SE CONSERVA INÉDITO

EN LA BIBLIOTECA DEL MONASTERIO DE SAN LORENZO DEL ESCORIAL;

ESTUDIO HISTÓRICO-CRÍTICO-BIOGRÁFICO

POR DON FRANCISCO MARÍA TUBINO.

I.



L ocuparnos en este mismo repertorio de describir y apreciar el mérito de las tablas pictóricas del arruinado castillo de Palmella, que hoy se conservan en la Galería Nacional de Pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de Lisboa, bosquejamos la historia de la primitiva pintura portuguesa, ó sea del arte indígena lusitano en una de sus fases principales y más características (2). Tócanos hoy completar aquel ensayo discurriendo sobre la introduccion y predominio en el vecino reino de las doctrinas y prácticas de la reforma neoclásica, á lo cual nos brinda sus esfuerzos el exámen del precioso *Libro de Dibujos*, original del nombrado artista Francisco de Holanda, que con todo esmero se conserva en la Biblioteca del monasterio de San Lorenzo del Escorial, depósito copioso de grandes riquezas bibliográficas, como saben nuestros lectores.

Aunque nacido en Portugal, Francisco de Holanda debe de ser incluido entre los legítimos representantes de la

---

(1) Copiada de un códice de principios del siglo XVI.

(2) Impresa dicha *Monografía* recibimos noticias exactas respecto al Santuario de Tentudia, que nos vemos obligados á resumir aquí, por su importancia.

Este edificio histórico se halla en el estado más ruinoso, conservándose sólo en mediana vida la ermita unida á él, y allí el sepulcro del ilustre Maestre de Santiago Pelay Perez Corréa.

Encuéntrase éste al subir al presbiterio, á mano izquierda, y consiste en una tumba de azulejos, saliente de la pared, y en cuya parte superior se lee, en una sola línea, la inscripcion:

AQUÍ YACE EL GRAN MAESTRE DE SANTIAGO PELAI PEREZ CORRÉA.

De dos capillas que tiene la ermita, en la de la izquierda, hay al rededor siete tumbas incrustadas en el muro, viéndose sobre la que se halla enfrente de la entrada una estátua yacente, que representa á un caballero de Santiago, y en el centro de la capilla otras dos estátuas yacentes, unidas, y figurando estar sobre des cubiertas de otras tantas tumbas.

Debemos estas noticias á la diligencia de nuestro muy querido amigo el Excmo. Sr. D. Fernando de Gabriel Ruiz Apodaca, persona doctísima, miembro de la Comision de Monumentos de la provincia de Sevilla.

cultura artística comun á los pueblos ibéricos, en el período donde propiamente la señorea el Renacimiento greco-romano; porque Holanda, sin renegar de su filiacion portuguesa, participa en tan alto grado de los sentimientos é ideas que dominan en la monarquía castellano-aragonesa, entre los que se señalan como directores del movimiento social, que sin la menor violencia puede con éstos relacionarse, atribuyéndole con perfecto derecho, una muy razonable parte en la mudanza que el ideal estético experimenta en la Península durante el siglo xvi.

Vimos en la ántes citada monografía cómo los principios románticos que en pintura representaba la asociacion del elemento nativo con las influencias germano-flamencas, continuaban rigiendo la paleta de los artistas cuando ya granjeaba el neoclasicismo notables ventajas en la region de la literatura y áun en la de las producciones escultóricas. Habíase declarado vencida ó poco ménos, la iconística, desde los comienzos del siglo xvi; tambien la poesía caminaba por la vereda abierta por los neogriegos, y sólo la arquitectura, con las fábricas *manuelinas*, representaba, al decir del docto Herculano, la resistencia del estilo gótico al de Francisco I (1), ó lo que es lo mismo, al de los innovadores de Italia. En cuanto á la pintura, demostrado quedó en la ya citada ocasion cómo por virtud de muy notables razones y antecedentes, no hubo el Renacimiento de sustituirla, — en sus formas primordiales y en su castiza esencia, — sino trayéndola á tan deplorable postracion que á la muerte equivaldria. Porque no se puede desconocer que la pintura portuguesa sólo alienta, crece y brilla mientras se conserva fiel á las tradiciones y cláusulas románticas, más ó ménos alteradas en algunos casos, dándose el fenómeno de que, léjos de trasformarse segun las exigencias clásicas, cual en España ocurre, termina su existencia, quedando limitada su historia al período de su primera y única manifestacion.

No nos corresponde en este nuevo estudio volver sobre lo dicho respecto del romanticismo pictórico en Lusitania; lo que ahora deseamos es discurrir acerca de la crísis que promueve su reforma neoclásica, y en la que tan principal y decisivo papel obtuvieron y desempeñaron los Holandas.

¡Curiosa es por demás la coincidencia! Antonio de Holanda, de orígen bátavo, que llega á Portugal como otros muchos artistas, impulsado por el deseo de medros y ventajas, en vez de enfervorizar á los portugueses en el culto del arte romántico, como parecia deber esperarse rercodando su orígen, declárase fervoroso y diligentísimo propagador del nuevo estilo, empeñándose, por tanto, en desprestigiar al malparado «goticismo.» No es, despues de todo, inexplicable el hecho: la historia interna de la pintura holandesa nos enseña como bajo la premia de las doctrinas y corrientes que los personajes de más récio y eficaz influjo propalan y robustecen, llevados del atractivo que á las novedades acompaña, muchos de sus profesores abandonan la manera tradicional romántica para declararse adoradores de la forma clásica, no sin que en el cambio pierdan bastante de su originalidad y desciendan del nivel más alto á que, de ser consecuentes, deberian haberse levantado.

No pudo ó no quiso Antonio de Holanda ser de la partida de los que resistieron la exótica invasion; ántes bien, dejóse seducir por las apariencias del éxito inverosímil que el Renacimiento artístico alcanzaba en las córtes europeas, inscribiéndose sin empacho en la hueste que, renegando de todo lo que en el sér de sus individuos alentaba, de todo lo que en la personalidad de éstos habia de más ingénuo y propio, declaraban cruelísima guerra al arte occidental, calificado, como sabemos, de «bárbaro goticismo,» para ostentarse partidaria de una restauracion que, en los límites á que se llevó, debia ofrecer no pocos daños en el conjunto de sus incontestables beneficios. Empezó su carrera artística Holanda, cuando la manera de Miguel Angel avasallaba la voluntad de los maestros bátavos, cuando la suprema habilidad y fortuna consistia en imitarle, ó mejor dicho, en parodiar las exageraciones de su dibujo.

Como Antonio de Holanda, los artistas de Leyden, de Harlem y de Utrecht, olvidábanse de los tipos que durante algun tiempo habian respetado y seguido mancomunadamente con los flamencos, en sus cuadros, para ostentarse ahora indiscretos discípulos del italianismo. Mientras los holandeses vivieron sometidos al yugo de la política hispano-austriaca, que procuraba, unas veces con conocimiento de causa, otras sin darse razon de lo que hacia, extremar la victoria del Renacimiento en todo linaje de instituciones; mientras prescindieron de lo nativo para atenerse á la moda en Italia, Francia y España más acreditada, el arte ocupó muy subalterno nivel, de donde al fin se levantaria con la resurreccion é independencia del génio nacional. Entónces, esto es, en los comienzos del siglo xvii, aparecen Rembrandt, Cuyp, Terburg, Metsu, que con otros muchos forman la verdadera escuela holandesa, naturalista y

(1) Raczinsky, *Las Artes en Portugal*, pág. 331.

burguesa, religiosa con el ingénuo sentimiento del cristianismo primitivo, ó secular con otro sentimiento no ménos prominente, el de la personalidad humana vista y enaltecida en todas sus legítimas manifestaciones y derechos.

II.

Poco, casi nada sabemos respecto de la biografía de Antonio de Holanda. Ignórase cuándo llegó á Portugal, de dónde procedia, y qué medios usó para alcanzar la proteccion de la córte. Mediante las noticias que se leen en los escritos de su hijo, podemos decir solamente que tanto D. Juan II como D. Manuel, le encomendaron las miniaturas de muchos códices litúrgicos, tanto de su uso particular como de otros príncipes, y de algunos santuarios y capillas, y que en este concepto se le estimó como el primero que halló é hizo en Portugal la suave iluminacion de prieto y blanco, mejor que en ninguna otra parte del globo (1).

Viniera ó no Holanda por virtud de alguna excitacion particular hecha por persona competente, en tiempos de D. Juan II, ó atraido por la fama que de espléndidos y amantes de las artes gozaban aquellos monarcas, es lo cierto que no hubo de arrepentirse de su acuerdo, puesto que le vemos premiado con la plaza de heraldo ó rey de armas de D. Manuel, y los emolumentos consiguientes; sobre que, habiendo pasado á Toledo y hecho allí el retrato del Emperador Cárlos V, rehusó las ofertas que tanto éste como Doña María Isabel de Portugal, su esposa, le hicieron para que permaneciera en Castilla con su hijo, prefiriendo, al decir de éste, continuar pobre en Portugal, que rico y considerado en otra cualquiera parte (2).

Tambien se ignora cuándo falleció Antonio de Holanda; pero consta que vivia en 15 de Agosto de 1553, segun se desprende de una carta que con esta fecha escribió su hijo á Miguel Angel Buonarroti, y que más adelante daremos á conocer. Muerto debia estar en 1571, puesto que de otro escrito del citado Francisco de Holanda, con fecha de este año, se deduce que el hijo vivia solo, olvidado y pobre en un paraje solitario, entre Lisboa y Cintra, sin que nadie se acordara de su persona.

Que el lápiz de Antonio de Holanda no debió ser adocenado, demuéstralo el hecho de declarar Cárlos V que preferia el retrato á que ántes aludimos, á los mismos que Tiziano hubo de trabajarle: tambien parece seguro que los príncipes lusitanos apetecian ver reproducidas sus fisonomías por aquella hábil mano, siempre que los intereses dinásticos aconsejaban el envío y trueque de sus retratos con ocasion de negociaciones matrimoniales, ú otros casos más ó ménos análogos y semejantes. Tampoco son muy copiosos los datos biográficos que respecto á su hijo disfrutamos. Excepcion hecha del período que corresponde á su viaje y permanencia en Italia, poco sabemos de su vida. Y sin embargo, atando las noticias esparcidas por sus escritos y utilizando algun que otro documento desenterrado del polvo de los archivos en épocas recientes, nos proponemos reconstruir su biografía, como trabajo preliminar que debe preceder á la exposicion de sus doctrinas estéticas y al análisis de sus trabajos artísticos, que con su firma han llegado hasta nosotros.

III.

Nació Francisco de Holanda, segun todas las probabilidades, entre 1517 y 1518, ni uno ántes ni despues. Que vió la luz del dia por primera vez en Lisboa, consta por propia declaracion; en cambio no conocemos el nombre de su madre. Era la posicion de su padre, á la sazon, relativamente holgada, toda vez que trabaja para la córte, pudiendo calcularse que su hijo se familiarizó desde sus más tiernos años con las costumbres pulidas y hábitos delicados de las

(1) V. Francisco de Holanda. *De la pintura antigua.* MS.
(2) MS. *Fabrica que falece*, etc.

más elevadas regiones de la gerarquía social, cual se desprende del hecho de trabajar, áun siendo muy jóven, para el rey y los miembros más distinguidos de su familia.

Pocos lustros contaba cuando residiendo en Évora, y aleccionado por la experiencia y los cuidados de su padre, ocupábase el jóven Holanda, por encargo de D. Manuel, en pintarle, con destino á un hermoso y rico breviario, dos láminas al claro-oscuro, que representaban, el uno la *Salutacion de la Virgen*, y el otro *El Espíritu Santo*. Halló el padre muy estimables las pinturas de su hijo y discípulo, y lo mismo debió suceder al soberano, cuando vino en premiarle enviándole á Italia con la mision de que trajera de allí copias en lápiz de los principales monumentos artísticos de que tan próvida se mostraba aquella tierra.

La ocasion parecia singularmente propicia para la empresa. De una parte la península italiana, despues de muchos años de revueltas intestinas y de crueles guerras, cuyos estragos acrecentaran el hambre y las epidemias, parecia como dispuesta á reposarse momentáneamente de tanta fatiga, para tornar muy luégo al afanoso trabajo de la crísis político-religiosa que la conmovia desde pasados tiempos. Ni se habian apagado del todo las cenizas de los recientes incendios, ni la sangre derramada en el saco de Roma por los imperiales en 1527, y en los bélicos encuentros que subsiguieron á tan terrible suceso, se habia secado. Aun se agitaban los corazones con el presagio de nuevos calamitosos acontecimientos; pero favorecidas las miras pacíficas de Pablo III, á la sazon jefe de la Iglesia, por muy diversas coincidencias, predisponíanse las voluntades de los más poderosos á aceptar, si no un temperamento que definitivamente pusiera límite á la discordia, á lo ménos un armisticio ó trégua que permitiera algun sosiego y respiro á los infelices y castigados pueblos.

Las asperezas que habian caracterizado el pontificado de Clemente VII, trocábanse con Pablo III en el vivo anhelo de conciliar los más opuestos intereses y deseos. Rota se hallaba la unidad de la familia cristiana con la predicacion de Lutero; graves conflictos amenazaban dentro del mismo gremio católico con la reaccion que en cuanto á la disciplina y á la moral enfervorizaban los que el excesivo desarrollo del espíritu y de los hábitos paganos y del mundo traia alarmados; visibles obstáculos arrojaba el nepotismo en la senda de las más útiles y saludables reformas, abierta por el nuevo Pontífice, y no era de esperar que los internos achaques de que adolecia la familia italiana, en su conjunto vista, hubieran de corregirse y desaparecer en breve plazo. Trabajada de antiguo por copiosos gérmenes de turbacion; presa de errores y pasiones desenvueltos y crecidas con tiránico predominio; dividida por el egoismo de los ménos y la ceguera de los más; sin fuerzas para arrancar del seno el dardo emponzoñado que en él hundiera la ambicion desapoderada, servida por la propia flaqueza moral de las víctimas; la Italia de los principios de la décimasexta centuria, era, á pesar de tantos inconvenientes, la patria clásica de las luces y de las artes bellas, de las costumbres palatinas y de los más bellos testimonios del vuelo que alcanzaban las dotes más preciadas del entendimiento.

Desgarrada y todo por las banderías, presa de mesnaderos que ni respetaban la religion ni ménos la inocencia, la debilidad femenina ó la decrepitud del anciano; en el caso siempre de verse arrancada de las manos de un tirano para caer en las de un opresor, sin aquella unidad de pensamiento y obra que conforta en todos los individuales descalabros, y hace que la propia energía se engrandezca al contacto de la energía y del entusiasmo general; la patria del Dante y de Rafael, léjos de abatirse y entonar la cantúria melancólica del que sin dignidad ni brios se resigna á eterno é inmerecido infortunio, levantábase tras cada trance cruento con desusado é insólito vigor, para continuar la obra secular de la reforma neoclásica, proseguida y extremada entre los vaivenes caóticos de las guerras y revoluciones más sangrientas y onerosas.

IV.

No ha de tildársenos de exagerados si decimos que la Italia del siglo XVI es el centro á donde se dirigen las miradas de los hombres civilizados de toda Europa, de cuantos directa ó indirectamente se preocupan de los negocios públicos y de los acontecimientos que al progreso civil y político de los pueblos se refieren. Con mejor ó peor acuerdo, quizá sin la cautela y la moderacion que pedian el respeto de intereses permanentes, que debian experimentar considerable mengua en el cambio, es lo cierto que las naciones latinizadas, especialmente, y en segundo término

algunos Estados de distinta filiacion étnica, tomaron la cultura italiana como molde á donde debian ajustar la propia, sacrificando lo que en el organismo nativo se opusiera al triunfo de semejante empresa.

Francisco I en Francia, Cárlos V en España y en Flandes, empéñanse en favorecer cuanto coadyuve al triunfo del Renacimiento, mientras con verdadera saña ahogan toda manifestacion del espíritu castizo nacional. El vuelo que la literatura erudita, la poesía culta y las artes del diseño como las plásticas, alcanzan en Italia, juntamente con las ciencias, las artes suntuarias y las industrias, explica en parte y atenúa la falta cometida por los mencionados príncipes, aunque si bien se mira, la cruzada en pró del clasicismo no fué en ellos una equivocacion, sino el medio subsidiario de llevar á término la prepotencia del derecho monárquico, con grave detrimento de las instituciones populares y más antiguas.

Portugal no podia hurtarse al movimiento que se producia en las monarquías que con él confinaban. Como los soberanos citados, fijan los reyes de Portugal en Roma sus miradas, y á medida que crece la idea protestante y que el monaquismo católico se dilata, el anhelo de participar del espíritu que en las orillas del Tíber se gradúa, es en aquéllos más vivo, ostensible y vehemente. Ni se puede, al considerar el tema, dentro de la exclusiva esfera del arte, prescindir de lo mucho que favorece al Renacimiento, la sublevacion espiritual y moral que el reformista germánico suscita con su rebeldía.

Desde el momento en que el protestantismo hallaba espacio donde desarrollarse é imponerse á la ortodoxia, en el suelo aleman, lo procedente de aquellas partes de la Europa debia de ser pospuesto á lo que directamente emanara del legítimo campo de la Iglesia. Desde el instante en que un príncipe flamenco, Cárlos V, rompia de hecho los lazos que á la familia germánica le ataban, para declararse campeon del latinismo, no era de extrañar que la turba de los poderosos se inclinara incautamente del lado de los neoclásicos, arrastrando en pos de sí á las domeñadas muchedumbres.

Hizo Lutero tanto en pró del Renacimiento, sin quererlo, como el mismo Leon X, porque el Renacimiento se acogió á la sombra del Vaticano, y fué como protesta de una refinada cultura que se oponia á la otra protesta de la austeridad bronca del más adusto de los reformadores: Roma, con sagacísima diligencia, se apodera de dos hechos decisivos que en la esfera literario-artística han de producir muy trascendentales resultados—la invencion de la imprenta y la del óleo, ambas germánicas;—Roma se asimila una y otra ventaja, y muy luégo la tropa de eruditos y artistas que á su calor alientan, volverá contra el Norte aquellas poderosas armas, declarando bárbaras é indignas de respeto las instituciones germánicas, con lo que se proclama el desprestigio, que pronto quedaria sancionado, de los monumentos literarios y artísticos que por desdoro se califican de góticos, cuando, como se halla demostrado, eran valentísimo y hermoso producto del génio indígena occidental, fecundado por el primitivo cristianismo.

Todas las exageraciones y dislates del Renacimiento quedan explicados con decir que nunca como en semejante ocasion, literatura y artes estuvieron tan al servicio de las pasiones que regian la turbada inteligencia de pueblos y gobernantes. Ni aquella feroz contienda á que puso término por lo pronto la paz de Westfalia, proseguíase únicamente en el palenque de las armas; pues es visto que tambien se reproducia en el de las letras y las artes bellas, tomando por respectivas banderas el naturalismo y el idealismo. Todo lo que la antigua poesía, la cancion de gesta, el *lieder* ó el romance, se inclinaban del lado de la realidad, inclinábase la poesía culterana del lado de la fantasía: todo el ingénuo realismo de la pintura germánica y neerlandesa, en tabla, trocábase en convencion y regla académica, en artificio concertado con sorprendente ingenio, y científico aparato, en la paleta de los restauradores neoclásicos.

Ni era el Renacimiento una mudanza que una clase social, la literario-artística, por sí sola recomendaba. Desde la Iglesia hasta el Imperio; desde la jurisprudencia hasta el comercio; desde la aristocracia hasta la burguesía, parecian empeñados en favorecerla; porque, necesario es decirlo, el Renacimiento, despues de todo, entrañaba ideas y principios que equivalian á una manera de reaccion contra el excesivo misticismo de la Edad-media; y las naciones, con especialidad del Mediodía europeo, se sentian menesterosas de algo que mejorase la condicion material de la existencia, sin perjuicio del respeto que pedia el lado de esta, puramente espiritual y trascendente. En una palabra, los pueblos latinos — y el hecho es por demás curioso — favorecian el Renacimiento ávidos de sensualismo, cuando en apariencia se declaraban mantenedores de lo que parecia más metafísico é ideal.

Tampoco se puede olvidar que el Renacimiento combatia la organizacion con exceso individualista de los siglos medios, y que bajo este concepto, las enseñanzas que suministraban los autores clásicos, con ardor estudiados y

comentados ahora, eran como récios móviles que impulsaban á los más renuentes á declararse partidarios de novedades que, por lo pronto, traian positivas ventajas, siquiera á la larga hubieran de convertirse en muy duros y pesados contratiempos.

V.

Veinte años de edad alcanzaba Francisco de Holanda, cuando provisto de las recomendaciones necesarias para que su viaje artístico produjera todos los resultados fecundos que se apetecian, abandonó las orillas del Tajo, encaminándose á las del Pisuerga, donde á la sazon se hallaba la córte de Castilla.

Debia ofrecer Holanda en su extremada juventud prendas de carácter muy señaladas, cuando D. Manuel, por una parte, le confiaba el encargo que sabemos, no del todo ajeno á cierta formalidad, discrecion y prudencia; y cuando, por la otra, Antonio de Holanda se decidia á dejarlo marchar sin más apoyo que su propio consejo, entregando su inexperiencia á los trances imprevistos de una vida no exenta de riesgos y casos árduos, atendida la condicion de aquellos tiempos, tan alterados por las discordias intestinas y las guerras.

Cuando llegó Francisco de Holanda á Valladolid, no encontró en él á Cárlos V, pero sí á la emperatriz. Diez años hacía que Doña Isabel habia abandonado el hogar paterno por el tálamo imperial; pero no era este lapso de tiempo bastante para que se hubiera borrado de su memoria el recuerdo de los Holandas, que tan frecuente y autorizado acceso tenian en los palacios de su padre.

Acercábase á su término el año de 1537. Recibió la emperatriz al peregrino del arte con afecto y benevolencia, y como quien honrando al favorecido, declaraba el respeto en que tenia al favorecedor. Natural habia de ser que en aquella entrevista, la que habia sido infanta portuguesa, inquiriese cuanto podia satisfacer su curiosidad afectuosa, preguntando á Holanda por su padre y hermanos, enterándose de los proyectos artísticos del primero, y alentando al jóven en el desempeño de la mision con que se le habia distinguido. Diferentes hubieron de ser los encargos que de boca de la emperatriz recibió Holanda, pero ninguno tan estrechamente precisado como el que se referia al retrato que del emperador debia hacerle, aunque fuera de memoria.

Partió Holanda de Valladolid, y en breve plazo entró en Barcelona, donde residia Cárlos V, obligado por las necesidades de la guerra con Francisco I. Nuevas complicaciones presentábanse ahora en el dilatado horizonte de su política. No eran ya los príncipes italianos, alemanes ó franceses, los únicos que contradecian sus miras y ponian á prueba sus alientos. Mientras ardia la guerra en el Piamonte, el turco, envalentonado con recientes triunfos, sembraba la desolacion en todo el litoral Mediterráneo, y se atrevia á amenazar al mismo Roma, desembarcando en las costas meridionales del Tirreno. Gravísimo era el peligro que corria el Pontífice, y con él los altos intereses que personificaba, puesto que Francisco I, llevado de su ódio hácia Cárlos V, habia pactado con Seliman el auxiliarle si á invadir la Italia se decidia.

Alarmado ante las fatales contingencias que estas nuevas preludiaban, decidióse Pablo III á hacer un esfuerzo heróico en favor de la paz. Con efecto, desde los principios de 1538 empezó á negociar una alianza entre los venecianos, Cárlos V y él mismo, tirando, por tal modo, á obligar á Francisco I á asociarse á sus propósitos, que indirectamente auxiliaban Doña Leonor de Navarra y Doña Margarita de Austria. Proseguíanse estas negociaciones cuando Holanda llegaba á Barcelona. Fué su intento personarse sin demora en palacio y exponer al monarca los deseos de la emperatriz; pero hubo de aplazar su intento, primero, á causa de la muerte de Doña Beatriz de Portugal, princesa de Saboya, á quien los disgustos políticos quitaban la vida el 8 de Enero de 1538, en el castillo de Niza, cuando sólo contaba treinta y cuatro años de edad. El fallecimiento de tan distinguida señora, cuñada del César, y celebradísima por su belleza, sus talentos y virtudes, retrajo á Cárlos V durante algunos dias de todo otro quehacer que no fueran los más urgentes y perentorios de la negociacion entablada.

Mas luégo que volvieron las cosas á su normal estado, ocurrió la llegada á Barcelona del Infante de Portugal, don Luis, tambien hermano político de Cárlos V, motivando que el jóven artista, en quien no era la cautela prenda subalterna, aplazara el solicitar la deseada audiencia del monarca. Las circunstancias y detalles con que ésta se verificó, derraman nueva luz sobre el carácter de Holanda, para que excusemos relatarla, copiando sus propias frases.

VI.

«Mientras esto ocurria, escribe, escribióme mi padre desde Lisboa, manifestándome que en ningun caso abandonara á Barcelona, sin haber hablado y besado la mano de su parte al Emperador, que le conocia bien desde que habia hecho su retrato y el de la emperatriz; pero como yo veia que el infante venía acompañado del duque de Aveiro y de otros nobles portugueses de elevada clase, y como se me habia dicho que tanto D. Luis como los grandes, miraban con malos ojos que los extraños á su clase se unieran á ellos con la mira de hablar al emperador, tomé el partido de presentarme sin consultar al duque, ni ménos al infante, que era mi gran protector. Hasta quise que ningun portugués tuviera conocimiento de lo que hacia, y gracias á la mediacion de D. Luis de Ávila, gentil-hombre de la intimidad del emperador, y á quien me habia presentado ya D. Miguel de Velasco, pude una noche conseguir la apetecida audiencia.

»Introdújome D. Luis de Ávila en una estancia donde habia un velador con una sola bujía encendida, dejándome solo y encerrado; pero muy luégo abrió la puerta é introdujo al duque de Aveiro, á quien dejó solo conmigo. Mucha extrañeza mostró el duque al verme en un lugar tan reservado; pero mayor fué la contrariedad que experimenté yo al verme descubierto, en cuyo instante entró el emperador apoyado en D. Luis de Ávila, que traia la otra bujía compañera de la que en el velador estaba.

»El gentil-hombre venía dando á S. M. noticias de mi persona y de mis propósitos.

»Seguian al emperador dos personajes cubiertos, que eran el duque de Alburquerque y el duque de Alba; acerquéme á S. M., beséle la mano, y le manifesté como me dirigia á Italia; que la emperatriz y mi padre me habian ordenado de no salir de Barcelona sin haber visto á S. M. y sin remitir su retrato á la emperatriz, si podia hacerlo de memoria, á lo cual Cárlos V se sonrió, mostrándose agradecido, felicitándome como pudiera haberlo hecho con un embajador. Indudablemente Cárlos V sabía estimar á los que mostraban talento para el dibujo, si bien yo no merecia tantas palabras benévolas.

»Por tal modo, casi excusándose de que le besara la mano, me recomendó grandemente que no dejara de ver las pinturas de Bolonia, donde se habia coronado; añadió que nadie habia conseguido retratarle con tanto éxito como mi padre, cuando le retrató en Toledo, ni áun el mismo Tiziano. Sentóse entónces sobre la mesilla donde estaban las bujías, é hizo que el duque de Aveiro se sentara, dejando á los otros dos duques de pié junto de la puerta. Empezó luégo á pretextar de nuevo su mucha edad, que no le permitia ceder á los deseos de la emperatriz de hacerse retratar, y entónces el duque de Aveiro pronunció algunas frases en mi favor, seguramente notando que el emperador hacia el caso necesario de mí para no ocuparse de otra cosa.

»Entró en el entretanto el Señor Horacio Farnesio, sobrino del Papa Pablo, y hermano del Señor Octavio y del cardenal. Permitióle el emperador el cubrirse, hallándose colocado delante de mí, y como notara que aquél me buscaba con la vista, apartóse hácia donde estaban los duques, y yo retrocedí con modestia; pero quiso el infortunio que en aquel instante acertara á entrar, con escaso acompañamiento, el infante D. Luis, á quien Cárlos V hizo sentar. Hasta entónces sólo se habia ocupado de mí; el infante, que hubiera debido favorecerme, empezó por mirarme con fijeza, concluyendo por mostrarse incomodado y sorprendido de verme en semejante sitio. Preguntóme D. Francisco Pereira por dónde y cómo habia llegado hasta allí, contestándole yo que daria explicaciones al infante. Esto fué lo que hice. Retiréme, al cabo, por el corredor, y me coloqué junto á la mesa donde el infante deberia cenar, colocando la mano sobre la silla que habia de ocupar, resuelto á no retirarla sin haber conseguido mi propósito.

»Vino, con efecto, D. Luis, comió segun su costumbre, y yo durante este tiempo continué apoyando mi mano en la silla. Al cabo le referí lo que me habia encargado la emperatriz; díjele la órden que de mi padre habia recibido, y cómo me encontraba en Barcelona ántes de su llegada. Tambien le manifesté que, informado por D. Luis de Ávila de las pretensiones de algunos portugueses, no habia buscado el favor de S. A. para besar la mano á S. M., que me habia honrado sobremanera, del mismo modo que el Señor Horacio Farnesio, mientras S. A., que me conocia desde

la infancia, y que hubiera podido ayudarme, me habia avergonzado y mortificado ante el emperador, cuando precisamente se disponia á hablarme.

» Bueno y excelente príncipe como era D. Luis, se mostró afligido y empezó en seguida á servirse de mí para escribir algunas cartas, y entre ellas una al Papa, otra al rey de Francia, y otra al marqués del Gasto.

» Ciertamente que el infante no carecia de discernimiento y de conocimientos en pintura; pero á pesar de aquellos favores y de otros muchos que me otorgó en lo futuro, fácilmente se ve que no profesaba tanta estima como los reyes extranjeros y como el emperador D. Cárlos hácia el arte del dibujo, en el que estaba yo distante de poseer todo el mérito que entónces me suponian.»

VII.

Aunque poco entrado en años, al jóven pensionado portugués no le faltaban, segun ántes indicamos, las prendas necesarias de carácter, para abrirse paso y distinguirse en la ancha y solicitada escena del mundo. Holanda, como hemos de deducir de los datos biográficos que conocemos, reunia á sus cualidades de artista, otras personales que muy favorablemente le recomendaban.

Algun tiempo despues de la ocurrencia referida, debió nuestro artista ponerse de nuevo en camino, dirigiéndose por el litoral de Cataluña hasta entrar en Francia por el Rosellon. Detúvose en Narbona, para copiar el anfiteatro; pasó desde allí á Nimes, tocando en Montpellier, admirando en la segunda de las citadas ciudades su nombrado templo romano, sin dejar de recorrer, de paso, las iglesias y demás edificios notables. Trasladóse luégo á Avignon, donde excitó su curiosidad un cuadro hecho en colores por el rey Renato, representando el simulacro de Ana la Hermosa, á quien hizo sacar de su sepultura con el solo fin de retratarla. Ni dejó de trasladarse á la Valclusa, atraido por los recuerdos del Petrarca, llamándole *loco beato*, y reproduciendo el paisaje en su cartera.

Entendido como era en achaque de antigüedades, notaba, siempre que le era posible, los restos de obras públicas que existian de la época romana, descubriéndonos en sus escritos el intento, que le tomó, de seguir algunas de las grandes vías que desde la Península llevaban á Roma. En Francia halló esta calzada en Forum Juliano, cerca del mar; despues en Antibes y en Mónaco, siguiéndola á lo largo de la costa ligura, hasta llegar á Génova, y desde allí en el trayecto de la Toscana y la Etruria.

Debió emplear algunos meses en sus estudios artísticos en la Provenza, puesto que á 18 de Junio del mismo año de 1538 le encontramos en Niza, siendo testigo de las paces entre el Papa, Francisco I y Cárlos V. Habia conseguido el primero que la alianza de que anteriormente hablamos se firmara en 8 de Febrero, con lo cual los trabajos que en favor de la paz general hacian Doña Leonor y Doña Margarita, cobraron nuevo vigor, dando por resultado que, tanto el Emperador como Francisco I y el Papa, convinieran en avistarse para concertar, por lo ménos, una tregua de importancia.

Púsose en camino Pablo III, y al llegar á Savona recibióle en su galera Andrea Doria, trasladándolo á Niza, donde ya se encontraba Cárlos V, procedente de Barcelona. Tambien llegó el rey de Francia con lucido ejército, acompañándole la reina Doña Leonor, el Cardenal de Lorena y el señor de Montmorency, y otros muchos personajes. Mientras duraron las negociaciones, Holanda, que no malgastaba su tiempo, conseguia penetrar con los condes de Lombardía en el campamento francés, sacando vistas y planos que muy luégo remitia al infante; tambien trabajaba un dibujo de la fortaleza de Niza, donde Doña Beatriz habia muerto, y otro del puerto de Villafranca, allí próximo, donde en un momento se hallaron reunidas las tres partes contratantes.

Es indudable que Holanda aprovechó la oportunidad para hacer llegar á manos del rey D. Francisco y del Papa las cartas del infante D. Luis, de que verosímilmente era portador, tirando en todas estas ocasiones á darse á conocer y á relacionarse con quien pudiera favorecerle.

Desde Niza encaminóse, como ántes expresamos, á Génova, siguiendo el muy pintoresco y accidentado camino llamado de la «Cornisa,» experimentando todas aquellas gratas emociones que recibe el ánimo sensible á la influencia delicada de las bellezas naturales. En Zerzana trasladó al papel las líneas de su fortaleza, ejecutando lo propio con la de Génova.

«En la época presente, hemos escrito en otra parte (1), el viaje á la Ciudad Eterna es empresa fácil que se realiza en pocos dias. Si se elige la vía marítima, que es lo más usual, cómodos barcos de vapor trasportan al pasajero á Civita-Vecchia, donde un ferro-carril, construido por españoles, se encarga de llevarle á Roma en pocas horas. Despues de recorrer la locomotora 74 kilómetros de rails, llega al Tíber, rompe el secular recinto, é introduciéndose en la patria de Rómulo y Remo, por el sitio que ocupó un dia la puerta Labicana, le entrega en manos de *cicerones* y *veturinos*, precisamente en el centro de las que en lo antiguo fueron suntuosas termas del emperador Diocleciano. Ha visto desdoblarse ante sus ojos el panorama pintoresco de la ciudad de las ruinas y de las artes; ha cruzado por delante de la «Villa Panfili,» del monte Janículo, del Testaccio, de la pirámide de Sestius y de la puerta donde imploró la pública caridad el noble Belisario. Sobre la ízquierda ha reconocido la elegante fábrica de San Juan de Latran; sobre la derecha, la masa medio informe de San Pablo, extramuros, y hollado las vías Ostiense, Appia, Prenestina y Labicana. Pero los monumentos que se derrumban y las cúpulas que brillan heridas por el sol, que, ya en su ocaso, desciende á ocultarse tras las montañas de la Sabina; y las basílicas constantinianas, que resisten la enorme pesadumbre de los siglos, irguiéndose en medio de campos de verdes pámpanos, pasan ante él, como fugaces fantasmas, sin que pueda recrearse con su vista y contemplarlas.»

«No sucedía lo propio, añadíamos luégo, en pasadas edades. Como los viajeros, en su mayor número, no tenian sillas de posta que los llevaran velozmente desde la orilla del mar á la puerta Cavallegieri, sobre las anchas piedras de la via Aurelia, elegian el camino más frecuentado, ó sea el que, atravesando la Etruria, conducia desde Viterbo á los estribos del Quirinal. Largas caravanas cruzaban por entre las ruinas de las ciudades etruscas, removiendo el polvo que cubria los restos de sus olvidadas grandezas, para llegar muy de mañana, despues de muchos dias de fatiga y de privaciones, á las alturas de Báccano, donde se les ofrecia por primera vez, y como compensacion inefable, el resplandeciente espectáculo de la Ciudad Santa, extendiéndose al pié de las construcciones gigantescas del Vaticano.»

Este mismo camino siguió Francisco de Holanda en su viaje, llegando á Roma por el puente Mulvio, que algunos años ántes habian cruzado los lasquenetes de Fundsberg, y los tercios españoles acaudillados por el condestable de Borbon, llevando el terror y el espanto á la metrópoli pontificia. Y quedaria el jóven lusitano absorto ante aquella inmensa perspectiva urbana, como ninguna otra pintoresca y bella, grandiosa al par de varia y elocuente, con la majestad y la elocuencia de lo inconmensurable. Es evidente que Holanda tocó en los sagrados muros presa de la fiebre misteriosa que atormenta á cuantos padecen las melancolías de lo ideal, sintiéndose inundado de un sentimiento de dulcísima poesía que en ninguna otra parte experimenta el viajero. Porque Roma agita el alma con emociones inexplicables, pero de soberana tristeza, que léjos de lastimar ensanchan el ánimo, pareciendo como si al contacto de aquella gigante osamenta, contra cuyos despojos lucha en vano el tiempo, nos apropiáramos algo de su inmortalidad.

VIII.

Cuando Francisco de Holanda entró por la puerta del Pópolo en la ciudad de los Césares y Pontífices, llenaba sus ámbitos el aliento de un coloso que llevaba por nombre Miguelangelo.

Habia muerto el tierno amante de la Fornarina; pero uno de sus discípulos, el insigne Julio Romano, parecia digno de su fama y sus lecciones. Tambien figuraban en Roma á la sazon un pintor de mérito, Daniel de Volterra, y otro pintor de pocos años, Georgio Vasari, cuya erudicion precoz en la historia del arte le empujaria á los más altos merecimientos. Representaban la escultura Baccio Baudinelli y Benvenuto Cellini; San Gallo distinguíase entre los arquitectos, y fuera de Roma se señalaban Sebastian del Pionbo, Bagnacavallo, Perino del Vaga, Polydoro Caravaggio, Garafalo, Parmiggiano, y tambien Primaticcio, que embellecia las régias cámaras de Fontainebleau, á expensas de Francisco I.

(1) En nuestra obra, *Pablo de Céspedes*, laureada por la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando.

Los trabajos artísticos, las tareas eruditas, los esfuerzos de la arqueología para restaurar lo antiguo, tornaban al vigor que alcanzaran ántes de las últimas dolorosas convulsiones. Pablo III habia nombrado superintendente de las antigüedades á Latino Giovenale, ordenándole la conservacion y reparacion de cuantas ruinas arquitectónicas enriquecian el solar de la ciudad eterna. Asimismo procuraba favorecer los estudios atrayendo y colocando en puestos eminentes á varones señalados por su mucha doctrina y su gusto, como Caraffa, Centarini, Carraccioli y Sadoleto, literatos que al mismo tiempo participaban de las miras reformistas á que habia dado cuerpo en Florencia la predicacion robusta de Savonarola.

Amigo y hasta patrono al mismo tiempo de Paolo Cortese, Fracastor, Prierias, Vida, Lascaris y Ariosto, distinguíase por la elegancia en la manera de expresarse, supliendo la falta de profundidad con una grandeza de corazon que se adaptaba, sin esfuerzo, á las tradiciones de la casa de Farnesio, que tan ostentosamente personificaba.

Pablo III, que siendo cardenal se habia hecho construir un palacio, que seria el más suntuoso de Roma, decorábalo ahora con toda suerte de preseas artísticas, entre las que figuraban hermosos frescos destinados á declarar las glorias de su raza, no faltando el episodio diplomático de Niza, que ya conocemos, y en cuyo éxito tanta parte cabia al Pontífice. Grandes eran las preocupaciones de la cuestion religiosa, cuyos problemas azotaban las conciencias con los sacudimientos de la duda, y sin embargo, Pablo III, emulando á sus predecesores, convidaba al génio de Miguelangelo á manifestarla con nuevas y más portentosas creaciones.

Y con efecto, el coloso del arte habia fijado su morada desde el invierno de 1534 en Roma, resuelto, al parecer, á no escatimarle en lo sucesivo la honra de albergarle. Sin concluir se hallaba el decorado de la capilla Sixtina que Buonarroti empezara en su juventud. No demoró Pablo III el avistarse con el artista, comprometiéndole á concluirlo; y con efecto, despues de algunas tentativas infructuosas, logró que Michelangelo emprendiera la pintura del «Juizio final,» que bastaria para inmortalizarle.

Un Breve firmado el 1.° de Setiembre de 1535 nombraba á Michelangelo supremo arquitecto, escultor y pintor del Vaticano, inscribiéndole entre los familiares del Pontífice, con las gracias, emolumentos y privilegios consiguientes, ofreciéndole además como remuneracion de su trabajo una pension vitalicia de 1.200 escudos de oro. Con estos alicientes y entregado al par al culto de las musas, trascurrian venturosos los dias del maestro, cuya existencia endulzaba por otra parte, la amistad de la mujer más distinguida de aquellos tiempos, en Italia, la discreta marquesa de Pescara.

Residió la célebre Vitoria Colonna en Roma desde 1538 hasta el final de 1539, esto es, durante el tiempo que Francisco de Holanda empleó en estudiar y copiar las antigüedades que en aquella fijan con mayor atractivo la mirada del estudioso; y esta circunstancia, unida á la amistad que con la insigne dama y con Buonarroti tuvo el jóven lusitano, oblíganos á ilustrar la biografía de éste con detalles que no habrán de parecer mudos para quien ansíe forjarse una idea apropiada de su personalidad.

IX.

Era hija Vitoria Colonna del gran Condestable de Nápoles Fabrizio, y de Inés de Montefeltro, habiendo venido al mundo en el castillo de Marino durante el año de 1490. Ligado Fabrizio Colonna á Alfonso de Avalos mediante los lazos de una amistad purificada en la vida de los campos de batalla, estableciése entre ambas familias relaciones de cariño tan íntimas y sinceras, cuanto que no alcanzando Vitoria más de cuatro años de edad, fué prometida en matrimonio, al hijo del amigo de su padre, que con el tiempo sería conocido con el título patrimonial de marqués de Pescara.

Traidoramente asesinado fué Ávalos en 1496, hallándose á la cabeza de los aragoneses que combatian á Nápoles, lo que motivó que toda su familia aceptara la tutela moral de su hija Constanza, duquesa de Francavilla, en quien la prudencia se nivelaba dichosamente, con las más raras prendas morales é intelectuales, como amiga de las luces y cultivadora inteligente de las letras y las artes.

Regía Constanza como gobernadora la fortaleza de Ischia, la más bella y pintoresca de las islas que esmaltan,

como otras tantas joyas, la bahía napolitana. Allí se reunieron Vitoria y su futuro esposo, niños todavía, entregándolos las familias respectivas á los cuidados maternales de Constanza. A la sombra de los bosquecillos que sombrean las rocas volcánicas de la isla, y acompañada del rumor del Tyrreno al confundir su oleaje con los bramidos del Vesubio, deslizóse la juventud de Vitoria, que á los diez y seis años gozaba ya de envidiable fama como doncella prudente y entendida. Ni habian faltado visitantes ilustres que encomiaran sus talentos. Sannazaro, Pablo Jovio, Bernardo Tasso, entre otros, al visitar á la duquesa, no habian excusado hacer justicia á las dotes de su alumna, que, poseyendo á fondo la lengua latina y escribiendo ya con elegancia el italiano, lo mismo en prosa que en verso, mostraba los atractivos de un carácter afable, de un corazon puro y generoso, de una inteligencia recta, prendas que realzaban la belleza física, de mayor quilate á la sazon, en todas las comarcas italianas. Era, en una palabra, Vitoria Colonna, verdadero portento de belleza, de instruccion y de virtud.

Por su parte, Ferrante de Avalos anunciábase como el más apuesto caballero de su época: de elevada estatura, noble y varonil fisonomía, variada instruccion, agudo en el discurrir y no vulgar en el lenguaje, reunia los asomos del paladin caballeresco al pulimento del cortesano que ama la vida suave de los salones y los agasajos de las artes. Nacidos, por lo visto, el uno para el otro, juráronse mútuamente fé y amor en los altares el año de 1507, cuando ni el uno ni el otro habian llegado á los cuatro lustros de su edad.

Las grandes turbaciones políticas que sacudieron la Italia en aquellos tiempos, llevaron al jóven Avalos á las filas del ejército que acaudillaba en Nápoles el virey D. Raimundo de Cardona, y á cuyas órdenes se encontraban ya los hermanos de Vitoria, su tio Próspero y su mismo padre. Desde los primeros trances el marqués de Pescara se condujo con tal bravura, que fué promovido al mando supremo de la caballería ligera de los confederados, pero muy luégo en la rota de Ravenna, cayó malamente herido, quedando prisionero del francés, viéndose trasladado á Millán, en este concepto.

Recobró luégo su libertad, asistió á la derrota de Francisco I en Pavía, y fué elegido por Cárlos V como generalísimo de sus tropas. Graves disgustos acibararon su vida en adelante, y uniéndose las penas morales á los padecimientos físicos, resultado de las varias heridas que recibiera, sucumbió de una fiebre mortal el 4 de Noviembre de 1525.

Tan acerbo dolor experimentó Vitoria Colonna, que resolvió abrazar la vida monástica en el convento del Santo Espíritu en Roma, lo cual se habria verificado á no impedirlo el Pontífice, que en una Carta apostólica, fechada el 7 de Diciembre, prohibia á las monjas admitir sus votos bajo pena de excomunion *latæ sententiæ*. No queria el Pontífice que aquella mujer singularísima por sus méritos, negara, víctima de la desesperacion á su patria, los beneficios de sus talentos y de sus ejemplos.

Retiróse Vitoria á Ischia, donde el aislamiento mismo en que vivia acrecentaron su renombre. Poetas y críticos afanábanse en ensalzarla, contestando ella en todas ocasiones, con respuestas llenas de donosura, gusto y profundidad. Datan de este período varias poesías suyas, que se clasifican de notabilísimas, entre ellas un soneto dirigido á Pietro Bembo, que éste conservaba como un título de gloria para él y una prenda de honor para ella.

Entre las relaciones amistosas que consolaban desde léjos la viudedad de Vitoria, ninguna ocupaba puesto tan distinguido en su afecto, como la de Michelangelo, á quien habia conocido en Roma durante los bellos dias de su juventud. Un escritor de aquel tiempo escribe que el Buonarroti habia llegado á amar á Vitoria con verdadera idolatría, viéndose correspondido por la marquesa en este amor, que, sin embargo, hubo de asemejarse al de Dante por Beatriz y al de Petrarca hácia Laura.—«Conserva Buonarroti, escribe Condiri, que es el escritor á quien nos referimos, cartas henchidas de casto é ingénuo afecto, como debian esperarse de alma tan hermosa; y ella, á su vez, guarda multitud de sonetos muy notables, en que el pensamiento de Miguelangel se descubre severo con ternura, vigoroso con suavidad.»

Con sus poesías enviaba el coloso del Renacimiento á la marquesa, selectos productos artísticos, y entre ellos un *Cristo*, á cuyos piés habia grabado este verso sublime:

Non ci si pensa quanto sangue costa.

Respondia Vitoria con otras poesías; pero no bastaba á aquellas almas, enamoradas de un comun ideal, tales medios de corresponderse. Vitoria hacía todos los años una visita á la familia que en Roma conservaba, gozando al par del trato decoroso de su amigo.

Con los años, Vitoria sintió que su astro poético necesitaba nuevos temas; y con efecto, á sus poesías profanas sucedieron las religiosas, que aumentaron su crédito hasta el punto de repetirse las ediciones de ellas en breve plazo, acuñándose medallas en loor de la poetisa. Cuando Cárlos V entró triunfador en Nápoles, no se hurtó al placer de avistarse con aquella dama portentosa, cuya fama no cabia ya en los límites de su patria.

Un año despues, en 1536, graduada la melancolía que de Vitoria se habia apoderado, resolvió trasladarse á Jerusalem. Tan general fué la oposicion, que se vió obligada á renunciar á un intento preñado de riesgos y molestias. Gran parte correspondió en este cambio al marqués del Gasto, á quien con tal motivo se dirigieron grandes elogios, pues «habia preservado del rayo á una de las más robustas columnas de la patria» (1).

Trasladóse á Roma, acompañada de aquel guerrero, moviéndole el deseo de visitar detenidamente las antigüedades de la ciudad de las ruinas, cual si buscara en semejante contemplacion algun lenitivo á sus ánsias. Y se cuenta que en esta peregrinacion acompañaba á la marquesa todo lo que en Roma habia de más señalado en letras y artes, sobre que no faltaron poetas que eligieran por temas de sus versos cualquiera de sus atinadas exclamaciones.

En 1537 trasladóse á Luca, que tantos recuerdos conserva de los españoles, y desde allí á Ferrara, donde se proponia residir. Acogida por el duque reinante con toda distincion, vió llegar Vitoria á los escritores más señalados de Venecia y de la Lombardía que acudian á saludarla. Bernardo Tasso, Marco Cavallo, Luigi Alamani y Trissino fueron de la partida, sin que todos aquellos agasajos consiguieran distraer á la que padecia una dolencia incurable, fuera del dominio de la medicina. Algunos meses despues despidióse del duque, tornando á Roma, donde la atraia la amistad del Buonarroti. Sucedia esto en los comienzos de 1538.

X.

No bien hubo llegado á Roma Francisco de Holanda, cuando procuró, mediante las cartas que le acompañaban, relacionarse con aquellas personas que por su posicion y sus conocimientos podian contribuir al éxito de su viaje.

Parece muy verosímil que, gracias á la mediacion del embajador portugués D. Pedro de Mascarenhas, consiguió muy luégo introducirse en los círculos artísticos y sociales más elevados, asegurándose sin esfuerzo la benevolencia y el afecto de un personaje que por aquel entónces figuraba en Roma en primera línea, tanto como político y diplomático eminente, cuanto como amator muy delicado de toda cultura y superior merecimiento. Lattanzio Tolomei, que á él nos referimos, habia venido á Roma en tiempo de Clemente VII, como embajador de Siena, en cuya República ocupaba un puesto eminente por sus virtudes y talento. Habíase conquistado Tolomei la gracia del Pontífice de una manera singularísima; y tales eran sus prendas, que no habia eminencia literaria que no se preciara de contarle en el número de sus más preciadas amistades.

Habíale dedicado el ilustre Pierio una obra notable, y Ludovico Ariosto lo celebraba colocándole entre los mejores talentos del siglo. No eran excesivas tales alabanzas, pues Tolomei poseia, demás de una cultura literaria general, las lenguas griega, latina, hebrea y caldea, en grado bastante para poderlas usar familiarmente. Su amor por las artes no era platónico, ántes bien en su galería habia reunido peregrina coleccion de mármoles, bronces y relieves, juntamente con testimonios de las artes suntuarias con el más refinado gusto elegidos. Este era el personaje cuya confianza logró captarse el jóven lusitano desde que penetró en Roma, demostrándonos, por tal modo, la alteza de sus miras y lo recomendable de sus obras.

Dadas las aspiraciones del jóven Holanda, natural era que soñara con penetrar en el círculo íntimo donde como soberanos del gusto artístico y literario dominaban Vitoria Colonna y Miguelangelo; y aunque la empresa no era fácil, y así lo confesaba quien por su posicion debia hallarla asequible, tan discretamente se condujo, que no sólo logró llegar hasta donde se proponia, sino granjearse la consideracion de quienes sólo á los más distinguidos y cali-

(1) Bembo.

ficados favorecian con las envidiadas ventajas de su trato. Admiraríase D. Julio de Macedonia (1), artista de mérito y gentil-hombre del cardenal Grimaldi, de la fortuna alcanzanzada por Holanda, y le pediria su valimiento con Michelangelo para obtener á su vez el favor de tratar y de servir á tan encumbrados personajes. Si Vitoria Colonna por su sexo, gerarquía, estado del ánimo, elevacion de ideas, rehuia todo contacto con vulgares tipos, Buonarroti, atormentado por la fiebre de lo ideal, que domeñaba su energía de gigante, aparecia á los ojos del mundo bronco y adusto, intratable y altivo, sin darse á partido con nadie, rehuyendo toda comunicacion, excusando toda suerte de relaciones, viviendo encerrado, cuando no en su morada, al pié del monte Cavallo, cuyas puertas para nadie abria su doméstico Urbino, en la Capilla Sixtina, cuya exornacion asíduamente proseguia.

Sólo quebrantaba Buonarroti la austeridad de su vida para trasladarse á San Silvestre, requerido por el amor sublime de Vitoria, que desde la celda del predicador papalino Ambrosio de Siena, solia convidarle á disfrutar de su vista y compañía en muy nobilísimos entretenimientos. No hubo modo, sin embargo, de que Michelangelo se hurtara á la solicitud con que Holanda procuró admirarle de cerca, obteniendo la comunicacion directa de sus pensamientos y doctrinas estéticas. Proporcionóle Tolomei el favor del secretario del Papa, Bossio, quien habló de sus pretensiones al maestro, recomendándole; pero el más eficaz resorte debió ser el aprecio que Vitoria Colonna hizo de Holanda desde el momento en que su amigo Tolomei hubo de presentárselo.

Véase, pues, cómo el artista lusitano logra en brevísimo período figurar en el círculo superior de la sociedad romana, círculo reservado á las eminencias de la Iglesia, de la literatura ó de la aristocracia, donde las doctrinas neoclásicas gozaban de sus más eficaces y autorizados propagadores, donde el gusto estético era una religion, y las prácticas y aficiones pulidas, adorno y arreo que holgadamente llevaban los interlocutores.

«Si entre todos los dones concedidos á los mortales, Dios me diese á escoger libremente, decia Holanda, el que más empeño tuviera en conseguir, le pediria, despues de la fé, el beneficio de una inteligencia elevada, para pintar con superioridad.»

Cuando estos sentimientos le animaban, compréndese sin esfuerzo la íntima alegría que debió experimentar Holanda al verse cerca del que por sí sólo personificaba todas las excelencias artísticas del Renacimiento. Ni estorbó la juventud del portugués que Buonarroti le tratara con decorosa franqueza, testificando con el caso que de su opinion hiciera la superior valía del favorecido.

XI.

La vida de Holanda en Roma era, por extremo, laboriosa. Cuando no dibujaba, reposábase visitando artistas, eruditos y anticuarios. Oigámosle referir él mismo sus ocupaciones cuotidianas. «No descubria, escribe, un objeto antiguo ó moderno en pintura, escultura ó arquitectura, sin que, á lo ménos, no hiciera un apunte de lo que de más curioso ofrecia, pensando que estos trabajos, los más adecuados á mi gusto, y los más honrosos y útiles que yo podia emprender para servir á mi príncipe, eran los mayores beneficios y ventajas que conmigo habia de llevar. Estos eran, pues, mis afanes, mis obras y negocios. No se me hallaba acompañando al gran cardenal Farnesio ó solicitando el favor de algun otro poderoso Datario, puesto que mi único anhelo consistia en visitar unas veces á D. Julio de Macedonia, miniaturista celebérrimo, otras al maestro Michelangelo, á Baccio Bandinelli, escultor nobilísimo, al maestro Perino del Vaga, á Sebastian de Piombo, veneciano, y en algunas ocasiones á Valerio de Vicenza, Santiago Mellequino, arquitecto, y Lactancio Tolomei, personas todas cuyo conocimiento y amistad tenia en altísima estima, calculando que al cultivar su sociedad recogia para mi arte algun fruto y alguna doctrina de sus obras, sobre que recreaba mi espíritu hablando de cosas ilustres y nobles de los tiempos antiguos y modernos.»

«Demás de esto, dice Holanda que Buonarroti sobre todo le inspiraba tal aficion y estima, que si lo hallaba en el Vaticano ó en la calle, necesitaba para apartarse de él, que las estrellas acudieran á obligarle á recogerse. Mi palacio, mi Tribunal de la Rota, añade, eran el majestuoso templo del Panteon, en cuyo derredor vagaba tomando nota de

(1) O Clovio.

todos sus miembros arquitectónicos y de cada una de sus columnas, el Mausoleo de Adriano, y el de Augusto; el Coliseo, las Termas de Antonino, y de Diocleciano; el Arco de Tito y de Severo, en el Capitolio, el Teatro de Marcelo, con cuantas cosas notables existian en la gran ciudad. Y si alguna vez me acontecia de entrar en las magníficas estancias del Papa, sólo me llevaba á ellas la admiracion que sentia hácia Rafael Urbino que las decoró con su noble mano, pues yo preferia en mucho á los hombres antiguos, hombres de mármol, inmóviles sobre los arcos y las columnas de los edificios vetustos, á los inconstantes que en torno de nosotros se agitan, hallando en el grave silencio de aquéllos más copiosas y doradas lecciones que en los discursos inútiles con que nos molestan los vivos en todas partes» (1).

La amistad de Holanda y Buonarroti empezó de buen hora, puesto que al hablarnos el primero en su libro *De la Pintura Antigua* de las entrevistas que tenia todos los domingos con el segundo, refiérenos como uno de ellos, á poco si no quedan frustradas sus esperanzas, á causa de celebrarse las fiestas con que Roma solemnizaba el matrimonio de Octavio Farnesio, nieto del Pontífice, con Doña Margarita, hija natural de Cárlos V; y siendo así que el enlace se verificó poco despues de las paces de Niza, descúbrese, sin violencia, que Holanda no habia demorado el satisfacer sus designios, por lo que con el artista florentino se relacionaba.

Cuando las fiestas se realizaron, que fué en el último tercio de 1538, ya se conocian Buonarroti y Holanda; y como el último no debió llegar á Roma ántes de Julio, queda demostrada la exactitud de nuestras conjeturas y la diligencia con que Holanda habia procedido.

De creer es que excitaran su atencion las mencionadas fiestas donde los episodios feroces, recuerdos de los tiempos clásicos, se asociaban á las ceremonias pulidas de la Europa caballeresca. De un lado fijábanle los veinte toros que amarrados á otros tantas carretas eran lanzados desde las alturas del Testaccio precipitándose hasta llegar ensangrentados á la plaza de San Pedro; del otro debian sorprenderle los frenéticos caballos y búfalos que bárbaramente hostigados por los hombres, galopaban sin freno ni jinete, en completo albedrío á todo lo largo de la Longara, desde N. S. de Transtévere al Vaticano, no sin inevitables desgracias de los espectadores. Venian luégo las cabalgatas suntuosas, los carros de triunfo enriquecidos con relieves y divisas, sobre los cuales desfilaban los ciudadanos de Roma, vestidos á la antigua usanza, representando los barrios ó *Rioni* de la ciudad.

Descendia esta procesion del Capitolio dirigiéndose al Circo Agonale seguida de cien caballeros, tambien á la romana aderezados, y de no pocos infantes, destacándose en el cortejo el estandarte de la ciudad, que cabalgando soberbio corcel tremolaba el Sr. Juliano Cesarini. Estos eran los espectáculos diurnos; por las noches sucedíanse banquetes y saraos, no faltando la *Luminara* del Castillo de San Ángelo, ni los fuegos de artificio en su plataforma, segun que Holanda nos mostró, en una de sus más curiosas acuarelas, sobre enumerar estas fiestas en su ántes citada obra.

Del enlace de Margarita y Octavio nació un capitan de gran nota, cuya historia se halla unida estrechamente á la de España, Alejandro Farnesio, condiscípulo de D. Juan de Austria en Alcalá de Henares, alumno en esta célebre Universidad de Ambrosio de Morales y probablemente de Pablo de Céspedes, adalid en Lepanto y valeroso campeon en Flandes al frente de las huestes imperiales. Ya recordaria Holanda en el ocaso de su vejez aquellos acontecimientos y los personajes á que se referian, tanto por la parte que en la política ibérica tocó desempeñar á éstos y á sus descendientes y allegados, cuanto como grata reminiscencia de los felices dias de su privanza y juventud.

XII.

Verificábanse las entrevistas dominicales de Holanda con Vitoria Colonna y Buonarroti en el ya citado convento de San Silvestre, que se hallaba situado entónces como ahora, en la planicie del monte Quirinal, á muy corta distancia de la mansion pontificia. Propiedad de los Teatinos habíanlo reedificado en el siglo XIII, gozando el privilegio de ser

(1) Demás está el advertir que alteramos el lenguaje acomodándolo al gusto moderno. En lo que somos fieles copiantes es en reproducir el sentido de las palabras.

el local donde se congregaban los Cardenales ántes de trasladarse al Quirinal para la eleccion de Pontífice. Selectas pinturas decoraban su iglesia, y desde los cláustros se pasaba á un ameno jardin, bajo cuyas arboledas murmuraban bullidores torrentes de frescas aguas. A trechos embellecian el recinto bosquecillos de laureles, y sobre los muros extendia sus espesas y nervudas redes la fecundísima yedra; facilitando la posicion elevada del monasterio, que desde los terraplenes del jardin se gozara una muy dilatada y pintoresca vista de la ciudad.

En el mencionado libro *De la Pintura Antigua*, refiérenos Holanda puntualmente las conversaciones que en estas familiares academias se tenian, intercalando la narracion con noticias, que en mucho facilitan las indagaciones del biógrafo y del crítico. Sabemos mediante ellas, que Vitoria Colonna residia en el convento de monjas de San Silvestre *in Capite*, situado no léjos del palacio de la familia Colonna (1), y que ésta miraba con señaladísimo interés dispensándole su proteccion. En aquel cenobio hubiera profesado en 1525 á no impedirlo, como vimos, el mismo Clemente VII; pero la prohibicion del Sumo Pontífice no impidió que á él se retira á *piangere*, *pregare*, *studiare*, *scrivere*, *porger dovunque la mano en beneficio del suo simile* (2), que no otras fueron sus ocupaciones en adelante, ya continuara en la compañía de las mencionadas monjas, ya se trasladase á Orvieto y Viterbo por brevísimo plazo.

De San Silvestre *in Capite*, pues, acostumbraba la ilustre dama á salir los domingos, acompañada de su íntimo privado Latanzio Tolomei y de otro caballero, Diego Zapata, de orígen español, á quien la marquesa mostraba tambien, noble y particular afecto. El amor de los españoles fué muy ostensible, tanto en los Colonnas, como en las personas á ellos más allegados, de lo cual se gozan, testimonios históricos abundantes (3). Vitoria, pues, distinguia á Zapata como distinguió á Holanda, que en Italia era tambien considerado como español (4).

Decíamos que los domingos se separaba la marquesa de las monjas de San Silvestre *in Capite* por algunas horas, para trasladarse á San Silvestre del Quirinal, donde la esperaba el P. Ambrosio. Cuando Holanda empezó á disfrutar de su amistad, las entrevistas se verificaban por lo comun, en una fresca capilla de la iglesia, y tenian por objeto leer y comentar las *Epístolas de San Pablo;* fuera de esto y de alguna que otra visita á Miguel Ángel, mientras trabajaba en la Capilla Sixtina, el resto de la existencia de Vitoria trascurria en el retiro de su celda, completamente entregada al estudio, á la oracion y al trato ameno de las musas.

Oigamos cómo Francisco de Holanda se expresa respecto de ella: «La señora Victoria Colonna, Marquesa de Pescara, hermana del señor Ascanio Colonna, es una de las damas más ilustres y más célebres de Italia y hasta de Europa, ó lo que es lo mismo, del mundo: casta y bella, instruida en el latin y de ingenio, posee, además, cuantas virtudes y cualidades pueden enaltecer á una señora. Desde que murió su esposo, trae una vida modesta y retirada; satisfecha del brillo y de la grandeza de su pasado, no ama ahora más que á Jesucristo y los buenos estudios, haciendo mucho bien á mujeres pobres y dando ejemplos de una verdadera piedad católica» (5).

XIII.

La primera vez que Holanda se avistó con sus amigos de San Silvestre, fué de este modo.

Cierto domingo dirigióse Francisco de Holanda, segun su costumbre, á la morada de Tolomei, grave per-

(1) Hállase en la calle *delle Convertite*, que desemboca en el Corso. Fué construida la iglesia en el siglo VII y reedificada en el siguiente. En 1690 la modificó de una manera considerable Juan de Rossi, quedando como hoy se nos presenta. Dista poco del palacio de la familia Colonna.

(2) *Rime e Lettere di Vittoria Colonna*, *Marchesana di Peschara*, con un discorso su Vittoria Colonna di Guglielmo Enrico Saliti. Pirense, G. Barbera, 1860, pag. XXV, citado por Gotti.

(3) Hablando de ciertos hechos, dice Sandoval en su *Historia de Cárlos V:* «El emperador gustó más de este rigor que de la blandura del marqués del Vasto (Gasto escribia él), á quien la nacion española debió siempre mucho amor y buenas obras, como á su tio el gran marqués de Pescara (este es el esposo de Vittoria), que ambos amaron los españoles como á verdaderos hermanos y gente de su sangre, solar y nacion, cual era el orígen de estos valerosos capitanes.» Tomo VII, pág. 20.

(4) En el cap. I del *Diálogo sobre la Pintura en la ciudad de Roma*, pone Holanda estas frases en boca de la marquesa:

«Hola... Fulano... anda á casa de Miguel Ángel; dile que yo y el señor Lactancio estamos en esta capilla, bien fresca por cierto, y que la iglesia está cerrada y agradable, y pregúntale si quiere venir á perder una parte del dia con nosotros, para que nosotros la ganemos con él; *pero no le digas que Francisco de Holanda, el Español*, está aquí...»

Más abajo dice el P. Ambrosio: «Dudo que el maestro Miguel, sabiendo que el *Español* es pintor, consienta en hablar de pintura...»

Consta en la II.ª Parte del *Diálogo*, que en Roma portugueses y castellanos eran considerados como españoles.

(5) *Diálogo de la Pintura antigua.*

sonaje, respetable, tanto por la hidalguía de sus sentimientos y su edad, cuanto por su edad y sus costumbres.

En llegando, hallóse con que su amigo no estaba y que habia dejado encargo de que le dijeran que fuese á reunirse con él en la iglesia de San Silvestre en Monte Cavallo (Quirinal), donde le encontraria. Encaminóse Holanda al monasterio, penetró en los cláustros y llegó á la iglesia, donde se hallaba Vitoria con su amigo, escuchando la lectura que de una Epístola de San Pablo hacía el P. Ambrosio.

Terminada aquélla y los comentarios subsiguientes, adivinando la marquesa cuáles eran los deseos del jóven artista, envió á buscar á Miguel Ángel, á quien, por fortuna, encontraron á pocos pasos del convento, en ocasion que venía por la Vía Esquilina, con direccion á las Termas de Diocleciano, y en filosófico diálogo con su criado Urbino (1).

Pretendia Vitoria que Buonarroti hablara acerca del arte pictórico para enseñanza y contentamiento de su jóven amigo, lo que consiguió con sumo ingenio, y tras sabrosísimo diálogo henchido de donosura, y donde los interlocutores alardearon respectivamente de las dotes superiores con que la naturaleza les dotara.

Despues de algunas divagaciones, requerido Buonarroti por la marquesa para que hiciera conocer sus juicios tocante á la pintura flamenca, se expresó, aproximadamente, en estos términos:

«La pintura flamenca, agradará más por lo general á las gentes devotas que la italiana de todas las escuelas; ésta no hará derramar nunca una lágrima, mientras la de Flandes las hará caer en abundancia, siendo este resultado hijo, no del vigor y mérito de esta pintura, sino debido á la sensibilidad del devoto. La pintura flamenca parecerá bella á las mujeres, sobre todo á las más ancianas y á las más jóvenes, y tambien á los monjes, á las religiosas y á algunos nobles, incapacitados para sentir la verdadera armonía. Píntanse en Flandes con preferencia—para engañar la vista exterior — objetos que os agradan ú objetos de que no podeis decir bien ni mal, tales como santos y profetas; y ordinariamente las pinturas consisten en ruinas, edificios, campos muy verdes sombreados de árboles, rios y fuentes, esto es, los que se llaman paisajes, con muchas figuras esparcidos en ellos; y aunque esto parezca de buen efecto á ciertos ojos, en verdad, carece de razon y de arte, faltando la simetría y las proporciones, sin que se descubra esmero en la eleccion, ni grandeza. En fin, esta pintura carece de cuerpo y de vigor, y no obstante, en otras partes se pinta peor que en Flandes.»

Sentadas estas premisas, añadia Miguel Angel que si decia tanto mal de semejante pintura, no era porque fuese enteramente inadmisible, sino porque pretendia abarcar con perfeccion tantas cosas, de las cuales una bastaria para darla importancia, que no hacía ninguna de una manera satisfactoria; declarando en seguida que sólo á las obras ejecutadas en Italia se podia conceder el nombre de pintura verdadera, siendo ésta la causa de llamarse á la buena pintura, italiana.

Nada tan curioso como las razones en que el consumado artista fundaba este exclusivismo estético. Para él, la pintura por excelencia, era noble y devota en sí misma, porque en el sabio nada levanta tanto el alma y la impulsa á la devocion como la dificultad de alcanzar la perfeccion, que de Dios se acerca y que á él se une; y como la buena pintura no es más que una copia de sus perfecciones, una sombra de su pincel, y, en una palabra, una música, una melodía, sólo una inteligencia muy viva puede sentir sus grandes dificultades. Esto explicaba á los ojos de Buonarroti cómo era tan raro que muy pocos la alcanzaban y conseguian producirla, sobre que, en su juicio, de todos los climas ó regiones que iluminan el sol y la luna, sólo en el reino de Italia se podia pintar bien, siendo casi imposible el hacer lo propio en otra parte, áun dado caso que hubiera génios más grandes que los italianos.

Si se eligiera un pintor hábil de cualquier reino, diciéndole que pintase á su capricho lo que pensara ejecutar con mayor éxito; y si luégo se buscaba un discípulo adocenado de Italia para obligarle á dibujar y pintar esto ó aquello, de la comparacion de los respectivos trabajos resultaria, para el perito, que el dibujo del principiante tendria mayor mérito, bajo la relacion artística, que la del maestro que no era italiano; siendo esto tan exacto, que si el mismo Alberto Durero, hombre delicado y hábil en su manera, hubiera pretendido engañar á Buonarroti, contrahaciendo una pintura para hacerla pasar como italiana, habria producido una pintura buena, mediana ó inferior, pero que se conoceria que no era italiana ni hecha por un italiano.

Certificaba Buonarroti que en ninguna nacion ó pueblo,—si se exceptuaban uno ó dos pintores españoles,—se podia

(1) Miguel Angel abró muy primorosa iglesia en estas Termas.

copiar con perfeccion, ni áun imitar, el estilo pictórico de Italia, que era el mismo de la antigua Grecia, sin que no se le reconociera fácilmente por extranjero, por muy grandes que fueran los esfuerzos que para ocultar esta procedencia se hicieran, puesto que si por gran milagro alguno llegara á pintar bien, esto no sería ni áun para imitar á la Italia, pudiéndose decir sólo que habia pintado como un italiano.

En resúmen, Miguel Angel pensaba que se decia pintura italiana, no sólo á la hecha en Italia, sino á toda la que era buena y correcta, porque Italia era el país donde se producian las obras pictóricas más célebres y más magistralmente ejecutadas. Si la pintura era perfecta, llamaríasela italiana, porque ciencia tan noble no venía de ninguna tierra, sino del cielo.

Tras esto, como Holanda quisiera justificar la inferioridad artística de otros pueblos, recordando las particulares aptitudes del italiano y la facilidad con que en Italia se conseguia llegar á un grado eminente en las artes, gracias á la particular manera de ser, histórica y contemporánea de aquella sociedad, suscitóse la cuestion de las recompensas que en Italia alcanzaban los artistas y del modo como se consideraba el ejercicio de los pinceles y del mazo. Para los italianos, segun Holanda, el más alto honor, la más cumplida nobleza y la distincion más codiciada, consistia en ser pintor inimitable, y cuando no, en alcanzar el grado máximo de perfeccion en la carrera ó facultad que se seguia, pues todos aspiraban al renombre, elevándose en su clase al nivel más alto posible. A la vez creia el pensionado lusitano, que en ninguna parte eran recompensados los pintores con la largueza que en Italia, lo que explicaba los medros del arte en esta nacion y su decadencia en las demás.

Y es por demás curioso ver cómo persona tan discreta, inducida en un criterio parcial, por las enseñanzas que recibia, juzgaba sin justicia las manifestaciones del arte en su patria. Despues de ensalzar las costumbres portuguesas, la magnanimidad de sus príncipes y el poderío de D. Juan III, declaraba que en Portugal no habia ni edificios suntuosos, ni pinturas selectas como las de Italia, *si bien se empezaba á perder poco á poco el exceso de barbarie que los godos y los mauritanos habian esparcido sobre el suelo de las Españas*, prometiéndose á sí propio contribuir, una vez de regreso en su patria, á que ésta rivalizara con los italianos, tanto en la nobleza de la pintura como en la elegancia arquitectónica (1). Llegaba la ceguedad de Holanda al extremo de sostener que, excepcion del rey D. Juan, del infante D. Luis y de su hermano, nadie en los reinos españoles hacía caso de la pintura, ni de la arquitectura, explicándose así cómo estas ciencias se hallaban poco ménos que perdidas y arruinadas en aquéllos.

A fuer de erudito y amator insigne, terciaba Tolomei, refiriendo el protectorado que las artes habian recibido en Grecia y Roma, y que por aquel entónces merecian de la Iglesia, dando ocasion á que Vitoria Colonna hiciera en breves frases, un profundo y filosófico panegírico de la pintura, marcado con el sello de sus sublimes talentos.

XIV.

Repitióse el siguiente domingo la escena, versando la amenísima conversacion sobre las obras pictóricas más renombradas de Italia, con cuyo motivo Buonarroti elogió los cuadros que principalmente llamaban la atencion por aquellos tiempos, sobre declarar que citarlos todos era imposible, atendido su número considerable. Hizo el maestro, no obstante, mencion especial de las obras de Andrés Mantegna, Julio Romano, Tiziano, Parmiggiano, Perino del Vaga y algun otro, sin olvidar á Juan de Urbina, como excelente en los adornos.

(1) Hé aquí el texto de sus palabras

«Bien es verdad que no tenemos otras policías, de edificios ni de pintores como acá teneis, pero todabia ya se comienzan y van perdiendo poco á poco las superfluidades bárbaras que los godos y mauritanos sembraron por las Españas. Tambien espero que llegando á Portugal y yendo de acá he de ayudar (ó en la elegancia de edificar ó en la nobleza de la pintura) á poder competir con vosotros, la cual ciencia está casi perdida y sin resplandor ni nombre en aquellos reinos y no por culpa de otro sino del lugar y del poco momento que muy pocos la estiman y entienden.»

Demás de esto habia dicho en la dedicatoria al Rey D. Juan III:

«De una cosa es infamada España y es que en Castilla ni en Portugal no conocen á la pintura, ni hacen buena pintura, ni tiene en honra la pintura, y yo venido de Italia por tiempo há, trayendo los ojos llenos de la altura de su merecimiento y los oidos de sus alabanzas, conociendo yo en esta mi patria la grande indiferencia con que esta noble ciencia es tratada, determineme, bien así como hizo el César al pasar del Rio Rubicon, el cual era más vedado pasar con armas á los romanos (si me es lícito comparar siendo tan pequeño con hombre tan gran señor) de poner como verdadero caballero y defensor de la Alta Princesa Pintura, ofrecido á todo ruego por defender su nombre con mis pocas armas y posibilidades.»

Excusando hablar de Roma, por no hablar de sus trabajos, completó Vitoria Colonna la reseña, citando los frescos no concluidos de su amigo del alma, en la Sixtina; las obras de Rafael y de Sebastian del Piombo, las fachadas enriquecidas al claro-oscuro por Baltasar de Siedna, Marturino y Polidoro Caravaggio, así como otras muchas preseas de las artes bellas.

Motivóse luégo, muy sabrosa plática á propósito de las relaciones entre las bellas artes, afirmando con este motivo Buonarroti que el pintor verdaderamente hábil en su arte habia de ser instruido, no sólo en las artes liberales y en las demás ciencias, como la escultura y la arquitectura, que á su profesion pertenecian, sí que tambien en todas las artes mecánicas conocidas. Para Buonarroti sólo existia en el mundo un arte ó ciencia, á saber: el dibujo, del cual las demás proceden ó forman parte, pues examinando cuanto se ejecuta en la vida práctica, todos y cada uno de los hombres se ocupan sin saberlo, de pintar el mundo, ora inventando y creando nuevas formas y figuras para los trajes, edificios y habitaciones, ya cultivando los campos y labrando la tierra mediante surcos y dibujos, unas veces navegando, otras exponiéndose á los riesgos de la guerra, y hasta en los funerales; como en todos nuestros movimientos y acciones, nótase el predominio de la ciencia del dibujo.

Imaginaba Buonarroti que las obras de los romanos prueban que todo lo hacian segun las reglas de la pintura, lo mismo si se trataba de adornar los edificios y monumentos que las obras en metales preciosos, tanto en lo que mira á la elegancia de las medallas, vestimentas y armaduras, como á sus ceremonias y ritos. Dicen aquéllas que en tal período la pintura era reina universal y dueña absoluta de todas las artes y ciencias, abrazando desde la escritura hasta el estudio de la historia; de suerte, concluia Miguel Angel, que considerando de cerca las obras humanas, se hallará que son el mismo dibujo ó una parte de él, y que el pintor, gozando el privilegio de inventar lo que no ha existido todavía, sabrá ejercer todos los oficios con mayor elegancia que sus maestros, si éstos no son pintores ni dibujantes.

Extremaba Lactancio Tolomei esta filosofía, si posible era llevar á más alto grado la concepcion de la pintura, probando la conformidad y hermandad entre las letras y ella, recurriendo para ello á toda suerte de ejemplos, sin que excusara citar el de los egipcios, que trazando geroglíficos, pintaban ó dibujaban verdaderamente. En su discurso encuéntrase un caluroso panegírico de la poesía, como arte descriptivo, y que por tanto se asemeja de la pintura.

Ni terminó la conferencia sin varios rasgos de ingenio. Atenta la Marquesa á premiar el celo de Holanda, que habia hecho una calurosa defensa de la integridad de la pintura, afirmó que era posible que ésta se divorciara de los italianos, y que, obrando como dama agradecida, le siguiera á su patria. Repuso Miguel Angel que el divorcio era ya real, pues él, sin fuerzas para corresponder á semejantes amores, le cedia la señora de sus pensamientos.

— Confieso, repuso Holanda, que la cesion es un hecho; pero la dama no quiere seguirme, y por tanto, no saldrá de Italia; y aunque en mi mano estuviera el obligarla á venirse conmigo, desistiria de semejante empeño, pues no deseo verla en un país donde tan pocos saben estimarla. Hasta mi serenísimo Rey no la protegeria sino en tiempos de holgura. Y si se escucharan rumores de guerra, podria entristecerse demasiado, y quizá un dia iria á precipitarse en el Océano, que está próximo, haciéndome repetir á menudo estos versos:

Audiernas et fama fuit: sed carmina tantum
Nostra valent, Lycida, tela inter martia, quantum
Chaonias dicunt aquilâ veniente columbas.

El domingo siguiente no pudo realizarse la entrevista, y el sucesivo, casi si no acontece lo propio, á causa de las fiestas con que Roma solemnizaba, segun ya dijimos, el matrimonio de Octavio Farnesio y Margarita de Austria. Reuniéronse en el jardin de San Silvestre *in Quirinal*, únicamente Buonarroti, Tolomei, Zapata y Holanda, excusando la Marquesa su ausencia.

Tratóse de la utilidad de la pintura en las operaciones bélicas y tambien en las artes de la paz, así como de su influencia en el régimen y esplendor de las monarquías, sazonándose los discursos con las citas hitóricas que más oportunas parecian. En el decurso de la conferencia hablóse de España, expresándose Buonarroti con harta severidad respecto de nuestras clases acomodadas.

— Sé que en España, decia el gran artista, no son tan generosos con la pintura como en Italia; y me hallo bien al cabo de esto, por haber tenido un servidor español portugués. Cierto es que los españoles, do quiera se hallan,

alardean de muy nobles sentimientos, se extasían ante los cuadros, y elevan hasta las nubes sus méritos; pero si los apremiais, no se atreven á encargar la obra más modesta, ni á comprarla, y lo que áun me parece más censurable, es su asombro cuando se les dice que en Italia hay personas que atribuyen un muy alto precio á las pinturas.

No podemos descubrir si Holanda exageró en este caso los juicios de Buonarroti, si bien, dadas las complicaciones de la política y el papel que á la española cabia en Italia, no pugnan las frases trascritas con los sentimientos del que en Florencia habia luchado contra los imperiales; pero de todos modos, motivo hay para sospechar que Holanda recargó las opiniones ajenas con el colorido harto oscuro de las propias.

— En mi entender, continuó Michelangelo, los españoles no se conducen en esto con la nobleza que dicen poseer; y se equivocan al menospreciar lo que admiraron ántes de que se tratara del precio, puesto que se faltan á sí propios, envileciendo la hidalguía de que se envanecen, y no un arte que será estimado mientras haya hombres y ciudades en Italia.

A este tenor continuó expresándose Buonarroti, sin que Holanda ni Zapata le contradijeran, en lo justo, que razones y argumentos hubieran tenido á mano, á no cegarles el espíritu de secta, barajándose con el respeto que el coloso del arte les inspiraba. Limitóse Holanda á pedir que se le explicara el método que debia seguirse para fijar el valor de una obra, en cuya respuesta estuvo bastante anfibológico el maestro. Quiso Zapata conocer la razon de la pintura fantástica y mitológica, motivando una muy ingeniosa explicacion de Buonarroti, y observaciones asaz oportunas de Holanda, en órden á la decencia de las pinturas, ocupándose la última parte de la entrevista con una verdadera exposicion estético-crítica de la pintura en sus relaciones con la moral, el dogma y la liturgia.

Al terminarse la academia, Buonarroti fijó el verdadero criterio estético, diciendo *que en las obras pictóricas lo que se debia buscar, á costa de los mayores esfuerzos, era hacer de modo que despues de haber empleado mucho trabajo y tiempo, resultaran en apariencia como trabajadas con premura y sin fatiga.* Con esto, y con declararse Holanda ecléctico, pues en todas las escuelas italianas hallaba algo digno de loa, terminaron aquellos diálogos, que no volverian á reanudarse.

Fué el caso, que al dia siguiente, como Holanda saliera de oir misa en Nuestra Señora de la Paz, recibió un recado de Tolomei, invitándole de parte de la Marquesa á acudir á San Silvestre *in Quirinal*, tan pronto como hubiera comido; presentia Holanda que la sociedad de sus amigos estaba á punto de disolverse, porque tal vez sabía que Vitoria tenia resuelta su partida, por lo cual prometió no faltar á la cita. Otra cosa, no obstante, dispuso el destino, puesto que, como acertara á personarse en la morada de D. Julio de Macedonia, con el fin de ver en qué estado se encontraba la iluminacion de su pergamino, ocurrió que llegaron á aquélla, Valerio de Vicenza, á quien hacía tiempo no veia Holanda, y tres hidalgos romanos, trabándose tan intrincado debate sobre materias artísticas, que sólo la noche consiguió ponerle término, con sus sombras.

No acudió, pues, Holanda á la cita; y si hemos de guiarnos por sus manuscritos, las entrevistas de San Silvestre no se reprodujeron, segun anteriormente dejamos indicado; pero las tres de que hemos dado somerísima idea, bastaron, sin duda, no sólo para fortalecer á nuestro jóven artista en sus sentimientos é ideas sobre la filosofía estética, sí que tambien para dilatar los horizontes de su pensamiento, señalando en ellos muy nuevos temas, relaciones y derroteros. En realidad, aquellas amistosas y familiares controversias, representaban un verdadero curso de doctrina artística, segun los doctores del Renacimiento, no debiendo causar admiracion, una vez conocida su sustancia, que cuantos de ella se dejaban señorear, hallaran bárbaro y gótico, que eran equivalentes, lo que no respondia de una manera muy decisiva y muy marcada, á los tipos artificiosos que la reforma neoclásica habia engendrado.

La metafísica de Buonarroti traducíase en la esfera de la crítica por la condenacion exclusivista de todo el arte romántico; en la del gusto, por un anhelo de la forma concertada, bella y ostentosa, que á menudo ocultaba la ruindad de la idea ó su despropósito. Sin quererlo empujaba el maestro á los talentos hácia la cláusula del arte por el arte, justa en ciertos límites y bajo determinado sentido, funesta en el concepto que hubo de tomarse, como demostraron, por desgracia, Borromino y Churiguera.

XV.

Para nosotros es evidente que las conferencias mencionadas fueron interrumpidas de repente, segun hemos indicado, con la partida de Vitoria Colonna, que se trasladó á Ischia y luégo á Orvieto, no hallando ya reposo á su malestar moral en ninguna parte. Algunos años despues, en 1547, rendia el alma aquella nobilísima criatura, destrozando el corazon de su fiel y acendrado amigo Buonarroti. Tambien bajaba al sepulcro en 1548, Lactanzio Tolomei, á quien tanto debia la educacion artística de Holanda. El P. Ambrosio (1) sucumbió en 1552, y el mismo Michelangelo en 1564. De la escogida sociedad que en San Silvestre se reunia entre 1538 y 1539, Holanda fué el último en pagar el inevitable tributo á la naturaleza. Vuelto á su patria, continuó leal á los sentimientos de afecto y gratitud que las acciones de sus amigos habian suscitado, y en 15 de Agosto de 1553, dirigia á Miguel Angelo, la siguiente carta, donde se retrata ingénua y admirablemente su carácter:

«Molto magnifico signore:

Il grande dono che Dio ci concede de la vita non é ragion che noi lo perdiamo, ma da poi da rendergli per ció inefabili grazie, é conveniente che noi lo recuperemo, con saper di quelli che honorevolmente vivono, come é V. S. Et anchor che le continue fatichi e dissaggi del passato me hanno tolto ogni estudio e recordatione, non hanno potutto torme tuttavia la buona memoria de la S. Vostra, e il domander sempre novelle della sanitá e vita sua, che a me pur sonno si chare come a tutti gli soi pui cari amichi; e penso io che in tutte quele cose che dal sommo Idio vengono a la S. V. che anchor ni quele me fa a me infinita gracia, e gli sonno io obligato. Et per non perder questa amizitia, ho voluto scriver questa, acció che mi facia intendere apieno come si ritrova adesso in questi filici giorni de sua vecheza, ove io penso che lui non si exercita in manco lodevole opere dei buoni esempj de eroica vertú, che quele che fanno le sue mani de inmortale lodi n'el arte de la pittura. Et per il grande amore que io tengo a le cose rare, maxime a le de vostra signoria del tempo che io fui in Roma, gli prego che de sua mano mi faccia gracia de mandarme alcun desegno in memoria delle opere sue, anchora che pui non sia che qualque linia o profilo, come le dell'antico Apelle, acciocche me sia un vero segno de la sanitá de la S. V. et etiandio una ferma recordacione di nostra amicitia. Prego á V. S. mi rescriva et mi facia intendere se e pur vivo m. Lattantio Tolomei mio grande patrone et carissimo amico vostro. Il sommo et inmortale Dio conserve la S. V. molti anni, accioché da pó questo noioso corso de la vita, le dia sua perfetta pace nel cielo. Mio patre Antonio d'Olanda si recomanda a la S. V. con esso me ensieme.

De Lixbona, xv d'agosto 1553.

Vostro Francesco d'Olanda (2).»

Demuéstranos esta carta, tambien, que Holanda habia conseguido de Buonarroti testimonios de su habilidad técnica, con las cuales habia regresado á Portugal. Nótase que se hallaba ignorante de la muerte de Tolomei, así como el silencio que guarda tocante á la Marquesa indica que estaba al cabo de su fallecimiento.

Solos treinta y cinco años de edad alcanzaba Holanda, y ya se sentia un tanto fatigado, sin ilusiones ni memoria. Quizá su posicion no era tan holgada como debiera esperar; tal vez para él habia cambiado el viento próspero, trocándose en duro y contrario. Ni han de parecer muy hipotéticas estas sospechas, cuando en 1571 le vemos quejarse al rey D. Sebastian del olvido y abandono en que se le tiene, sobre todo desde la muerte de D. Juan III y de los infantes D. Luis y D. Juan, lo que indica que áun viviendo el primero — que no murió hasta 1557, — su estrella empezaba á eclipsarse.

(1) Bajo este título se ocultaba Lancillotto Politi, arzobispo de Consa, profundísimo teólogo, que escribió muchas obras, y entre ellas una de polémica religiosa, muy notable, intitulada *Della Reprobazione della dotrina di fra Bernardino Ochino*

(2) *Archivio Buonarroti*, reproducida por Gotti en la *Vita de Michelangelo*, etc., tomo I, página 245.

Tornando ahora á reanudar la interrumpida historia de la residencia en Roma del protegido de D. Juan III, hemos de reconocer que en él se hallaba, segun él mismo dice, algo más que un pintor. Con efecto, en sus *Diálogos,* tantas veces recordados, encontramos que poseia sazonada erudicion en las letras latinas, y que le eran familiares los fastos del arte antiguo, sabiendo utilizar sus ejemplos con oportunidad y gusto.

Ligado á D. Julio de Macedonia por una simpatía acendrada, utilizó sus facultades como miniaturista, haciendo algun diseño sobre pergamino, que el D. Julio ilumnaba al claro-oscuro. Tambien trabajó muy esmeradamente para el arzobispo de Funchal un plano de Roma, y si hemos de dar crédito, como es justo, á su misma declaracion, ántes de abandonar aquella metrópoli copió al óleo, para la reina portuguesa, un simulacro de Jesucristo, asaz antiguo, en madera de cedro pintado, de los que llaman *acheropita*, esto es, no hechos por el hombre, que con gran esmero se custodiaba en el *Sancta Sanctorum,* ó sea oratorio particular de los Papas, en la Basílica de San Juan de Latran. Esta pintura, de tamaño natural, habia sido trasportada en el siglo IV desde Jerusalem á Constantinopla, donde permaneció hasta la herejía iconoclasta, con cuyo motivo se la envió á Roma, teniéndosela en la mayor veneracion.

Público era que los fratres de San Juan de Latran no habian consentido que se copiara la milagrosa imágen para el rey de Francia ni para otras testas coronadas, segun recordaba Lactancio Tolomei, al encomiar el facsímile hecho por Holanda y su buena fortuna y habilidad en haber obtenido lo que á tantos otros se habia negado. En verdad que Tolomei se expresaba con razon, pues hoy mismo no es fácil al viajero penetrar en el sagrado recinto donde la tabla se guarda, recinto tan venerado para el devoto, como que sobre el arquitrave de entrada se leen estas significativas frases: *Non est in toto sanctior orbe locus.*

Demás de estos trabajos y de las vistas parciales ó fragmentarias de los principales monumentos de Roma, dibujadas á la pluma cuando no con colores á la aguada, minió algunos retratos, y entre ellos los de Pablo III y Michelangelo, que han llegado hasta nosotros en el *Libro de Dibujos* que motiva la presente Monografía. Y basta recorrer las páginas de éste, para convencerse de que Holanda era un artista que reunia á los méritos de su profesion, el conocimiento apropiado de las cosas antiguas y el tino más cabal para discernir sus bondades.

Sobre que se mostró hombre de mundo y apto para figurar holgadamente donde sólo los más distinguidos por su alcurnia ó su posicion lograban hacerse sitio. Buen testimonio de esto son sus amistades; pero si necesitáramos mayor prueba, fácil nos sería hallarla por entre los resquicios de sus escritos. Así, por ejemplo, reparemos cómo en la Pascua de 1539, logró que el mismo Papa le administrara los sacramentos en la Basílica de San Pedro, al par que alcanzaban tamaño privilegio los cardenales y la córte, los embajadores cristianos, y muy contados nobles romanos solamente. Con lo que está dicho el lugar que aquel mancebo se hizo en la más encumbrada sociedad de Roma.

XVI.

Desde Roma, que Holanda abandonó en los principios del año de 1540, dirigióse á Nápoles, siguiendo la vía Appia, que era el camino más frecuentado entre ambas metrópolis. Aquella ruta, cuajada de recuerdos históricos, que corta la campiña romana, donde las despedazadas fábricas arquitectónicas señalan á la vez el antiguo esplendor y el estrago presente, dirígese por los Abruzzos y las lagunas pantanosas á Terracina; desde allí á la marítima Gaeta, donde los españoles conservaban el cadáver del Condestable de Borbon: detiénese allí Holanda, y traslada á su cartera el panorama urbano; pasa á Miturno, inmortalizada por Mario con su desgracia, y escribe bajo el bosquejo de sus ruinas: *Hic Miturna fuit olim;* tambien toma un apunte del paso del Garigliano, que han ensangrentado españoles y franceses; visita otras localidades, y por último, llega á Nápoles en Febrero, donde ondea el estandarte imperial, y cuyos movimientos ofrécenle motivos copiosos para que ejercite su lápiz y sus pinceles.

Desde el fuerte de San Telmo, en construccion todavía, hasta el castillo Nuovo que lo avecina; desde el túnel natural del Posilippo, hasta el panorama como ninguno espléndido del golfo, con el volcan y toda la *costiera* desde Puteoli hasta Bajás, cuya alcazaba tambien robustecian los hijos de Castilla, figuran en sus cartones, á donde son trasladadas las clásicas y virgilianas vistas del *Lacus Avernus* y de Cumas. No habremos de extrañar que cuando Holanda regrese á las orillas del Tajo, mire con soberano desden los testimonios de la pintura indígena, que no es

italiana, sino que está cortada en el patron flamenco; ni cómo podia esperarse otra cosa, cuando la educacion artística de Holanda era fuertemente clásica, cuando sus más íntimas amistades é inclinaciones estaban y se dirigian del lado del Renacimiento.

Incansable nuestro peregrino del arte, recorrió todas las comarcas italianas desde uno al otro extremo. Hallámosle en Barleta, en los Estados Pontificios, en Toscana, en las Romagnas, en Lombardía y en el Véneto. Orvieto, Civitta Castellana, Spoleto, le atraen con sus antigüedades ó sus defensas. En Pesaro es aprisionado por el gobernador que, no sin razon, sospecha la mision del jóven artista; en Ancona copia el arco de Trajano; en Loreto, la célebre capilla y la ciudad. Recorre el litoral del Adriático hasta Venecia, cuyos principales monumentos figuraron en sus cartones, sin que olvide el arsenal de la Serenísima República; en Pavía hace una excursion al campo donde Francisco I fué derrotado y hecho prisionero; en Padua acuérdase del San Antonio lisbonense y copia su iglesia; visita á Ferrara y el Pó, y por último, atraviesa el Piamonte, y no regresa á la Península sin copiar las agrestes perspectivas del Mont-Cenis, que halla cubierto de sus perpétuas nieves, y los tipos femeninos que más le han impresionado, esto es, la francesa, la lombarda, la genovesa, la florentina, la senesa, la romana, la napolitana y la veneciana.

Una vez en España, visita á Barcelona y el santuario de Monserrate, y probablemente por el litoral se traslada á Andalucía, desde donde se dirige, al cabo, á su patria. En la capital del Principado halla un cierto pintor, de nombre Juan, famoso por el colorido; admira en Bellpuch el mausoleo de D. Raymondo de Cardona, labrado por el napolitano Juan de Nola; en Granada cita á Silva como pintor de grutescos, y en Sevilla encomia los sepulcros de la Cartuja de las Cuevas, que atribuye á un artista genovés.

XVII.

Llegaba Holanda á Lisboa, resuelto, como sabemos, á trabajar en defensa del clasicismo y en contra del arte indígena, proponiéndose introducir en su patria los estilos pictórico y arquitectónico en auge entre los italianos, y aunque poco acertado en su empresa, por lo exclusiva, alentábale en ella, no sólo sus convicciones, mas el ejemplo de los muchos profesores que de Italia llegaban á Castilla,— desmintiendo de una manera muy eficaz aunque indirecta, la falta de razon con que Buonarroti se expresára,—sí que tambien el éxito que ya obtenian varios castellanos, que despues de frecuentar las escuelas del Lacio y de la Toscana, regresaban á la Península Ibérica, imbuidos en los preceptos de la ya triunfante escuela.

No conocemos sus obras pictóricas de este período; y en cuanto á las del anterior, sólo llegó á nuestro conocimiento el *Libro de Dibujos* que motiva este estudio. Más felices en lo que toca á las producciones literarias, gozamos no sólo el manuscrito sobre *La Pintura antigua* y el *Tratado del Natural*, sino tambien otro intitulado *Monumentos que faltan á la ciudad de Lisboa.*

Otras obras compuso, segun se lee en la *Biblioteca Lusitana de Barbosa*, y en el suplemento á la misma: tituló la primera *Louvores eternos,* llevando la fecha de 22 de Noviembre de 1569, y la segunda *Amor da Aurora, Idades do Homen*, encontrándose en una y otra muy preciosas iluminaciones, al decir de Cean Bermudez.

Añade éste, que habiendo ido Holanda en compañía del infante Don Luis, á visitar el cuerpo de Santiago en Galicia, á la vuelta se detuvo ocho dias en casa de Blas Perea, sábio pintor y arquitecto, que residia no sabe en qué pueblo de España; y de las conversaciones que hubo entre los dos sobre las bellas artes, compuso Holanda unos diálogos acerca *Del sacar del natural*, ó retratar, que están llenos de buenas doctrinas y de mucha erudicion. Por lo visto Cean no conocia el manuscrito que mencionaba, y el mismo que segun Ferreira Gordo existia en 1790, en la Biblioteca Real de Madrid, juntamente con el tratado *De la Pintura antigua* (1). Segun el dicho manuscrito, no

(1) *Memorias de Litteratura Portuguesa publicadas pela Academia Real das Sciencias de Lisboa, tomo III. Lisboa, Na Officina da mesma Academia Anno MDCCXCII.*—Apontamentos para a Historia Civil, e Litteraria de Portugal e seus Dominios, collegidos dos Manuscritos assim nacionaes, como estrangeiros, que existem na Bibliotheca Real de Madrid, na do Escurial, e nas de alguns Senhores, e Letrados da Corte de Madrid.—Por Joaquim Jose Ferreira Gordo. Sendo para isso alli enviado com auctoridade de S. Magestade pela R. Acad. das Sciencias de Lisboa no anno 1790.

eran del todo exactas las noticias de Cean, pues Ferreira Gordo dice que aquél consistia en un *Diálogo sobre ó tirar polo natural, tido no Porto entre elle* (Holanda) *e Braz Pereira, que foi filho de Fernao Brandao, guarda Ropa do Infante Don Fernando.*

No se trataba, como se ve, de un pintor español, sino de un portugués cuya residencia era conocida (1).

De las obras artísticas ejecutadas despues de su vuelta, cita Cean las viñetas y miniaturas de los libros de coro del Real convento de Tomar, que trabajó por encargo del rey, como otras cosas de estimacion (2). No gozó nuestro diligente crítico el *Libro de Dibujos*, aunque sospechaba que algun rasguño de su mano debia de haber en la Biblioteca del Escorial. Con efecto, en ella se encontraba habiéndolo dicho Ferreira Gordo y Ponz, y se conserva todavía tan precioso monumento, trabajado segun Holanda afirma cuando pasó á Italia, con el encargo de dibujar las cosas notables de este país. En 1591 existia dicho libro en manos del hijo del infante, Sr. D. Antonio, de donde no sabemos cómo vino á la posesion de Felipe II, si bien parece verosímil que esto pudo verificarse cuando el monarca castellano se anexionó el vecino reino.

Consta el volúmen, que es de gran tamaño, de 54 hojas y 114 dibujos, hallándose completo segun se desprende de la nota con que concluye.

En la portada se lee lo siguiente:

Reinando

en Portugal el Rei Joao III que ds tem

Francisco d'Ollanda

passou a Italia

edas Antiqualhas

Que vio

Retrato de su mao

Todos os desihnos

deste

Livro

Hé aquí ahora su contenido.

Pág. 1.ª vuelta. Retrato del Pontífice, en un óvalo, con esta leyenda: Paulus III Pontifex maximus.

Pág. 2.ª Retrato de Buonarroti, en óvalo, con este rótulo: Michael. Angelus Pictor (3). Dos coronas de laurel acompañan al simulacro y una inscripcion biográfica.

Pág. 2.ª vuelta. Cuatro figuras de mujer con estos rótulos: A francesa. A lombarda. A genovesa. A florentina.

Pág. 3.ª Cuatro figuras de mujer con estos rótulos: A senesa. A romana. A napolitana. A veneceana.

Pág. 3.ª vuelta. Gran alegoría del Imperio Romano. Un guerrero jóven dominando un leon, un águila, un caballo, un génio y un delfin. En la mano derecha el globo terráqueo, en la izquierda una bandera donde se lee: *Potestas.*

A la derecha se descubre otro trofeo y una mujer asiática amarrada á una palma, con esta leyenda: *Fortuna capta;* sobre la izquierda otros trofeos y una Victoria coronando al guerrero, que ostenta una estrella sobre la cimera del casco.

En una rotulata ó cartel se lee: Franciscus Hollanduis Faciebat.

(1) Más adelante daremos más noticias sobre este manuscrito.

(2) Con fecha 22 de Agosto de 1544 mandó la Reina Doña Catalina se acreditaran á su Tesorero 800 reis que habian sido dados á Francisco de Holanda por el retrato que de ella hiciera. *Raczinsky: Les artes*, etc., pág. 216.

(3) Publicado en el *Arte en España*, tomo II.

Pág. 4.ª ALEGORÍA DE ROMA demostrando la universalidad de sus conquistas. Debajo de la Matrona coronada que representa á la Ciudad, que se mira en un espejo, se lee: *Non. similis. sum mihi;* en la parte superior está escrito ROMA. En una media columna se lee: *Facta est. quasi. vidua. domina. gentium, et non est. qui. consoletur eam.*

En el suelo, una como pluma, y en su derredor otra sentencia.

En esta alegoría se incluyen vistas del Panteon de Agripa, de la Columna trajana, del Coliseo, y otros monumentos.

Pág. 4.ª vuelta. RÓTULO DE LA CRUZ, segun se leia en la Basílica de Santa Cruz en Roma.

Pág. 5.ª COLUMNA SALOMÓNICA; al pié de ella Jesucristo predicando y dos hombres que le escuchan. Tiene un largo rótulo.

Pág. 5.ª vuelta. EL COLISEO.

Pág. 6.ª EL PANTEON DE AGRIPPA.

Pág. 6.ª vuelta. LA COLUMNA TRAJANA.

Pág. 7.ª LA COLUMNA ANTONINA.

Pág. 7.ª vuelta. EL CAPITOLIO, tal como habia sido decorado en tiempo de Pablo III.

Pág. 8.ª ESTÁTUA DE CONSTANTINO con este rótulo: *Em Barletta a par dandria de Calabria.*

Pág. 8.ª vuelta. CLEOPATRA DORMIDA, y debajo: *Romæ. Sic. Simulacrum. Reginæ Cleopatræ. In Hortis Pontificum.*

Pág. 9.ª EL APOLO DE BELVEDERE.

Pág. 9.ª vuelta. EL GRUPO DE LAOCONTE.

Pág. 10. ESTÁTUA FEMENINA, y el letrero *Romæ. in. Palatino. C. S. Georgii.*

Pág. 10 vuelta. UNO DE LOS CABALLOS DEL QUIRINAL. *Opus Fidiæ.*

Pág. 11. OTRO CABALLO DEL QUIRINAL. *Opus Praxiteles.* — Tambien una VISTA DEL CASTILLO DE SAN ANGELO la noche de las fiestas en celebridad del matrimonio de Octavio Farnesio.

Pág. 11 vuelta. ALEGORÍA DE LA HISTORIA (?). Una matrona sentada, señalando un libro, y sobre éste un geniecillo con una antorcha.

Pág. 12. LA CARIDAD, representada por una matrona con tres niños, y este rótulo: *Charitas.* Copia, tal vez, de una miniatura de Julio de Macedonia.

Pág. 12 vuelta. ESTÁTUA DEL ANTINOO.

Pág. 13. HÉRCULES (?). Un atleta suspendiendo un toro en el aire, y esta palabra: *Quatas.*

Pág. 13 vuelta y 14. FRESCOS DEL PALACIO DE NERON.

Pág. 14 vuelta y 15. TROFEOS DE C. MARIO, con ocasion de su victoria sobre los cimbros.

Pág. 15 vuelta y 16. CUATRO MÁSCARAS en otros tantos óvalos, y la siguiente inscripcion: *Queste mazchere antiche sono a Roma in Belvidere.*

Pág. 16 vuelta. PÓRTICO DEL PANTEON DE AGRIPPA.

Pág. 17. ANTIGÜEDADES ROMANAS. Un leon, una cabeza de Minerva y un bajo-relieve.

Pág. 17 vuelta. ANTIGÜEDADES. Cabeza de un guerrero, y un Cupido dormido. *In domo Cardenalis Caesiis.*

Pág. 18. ESTÁTUA DE PASQUINUS.

Pág. 18 vuelta. ARCO DE SÉPTIMO SEVERO. — ARCO DE IANUS *in Velabro.*

Pág. 19. ARCO DE CONSTANTINO.

Pág. 19 vuelta. CIRCO ROMANO.

Pág. 20. ARCO DE TITO.

Pág. 20 vuelta. ANTIGÜEDADES con esta leyenda: *In monte Cavallo apellata nunc mesa. Forunt et Turre Micœnati aut templo solis, ab Aureliano imp. Condit.*

Pág. 21. COLUMNA Y CAPITEL, y este escrito: *In Viminalis mont. Ex thermis Diocleciani.*

Pág. 21 vuelta. TEMPLO DE BACO, planta.

Pág. 22. TEMPLO DE BACO, interior.

Pág. 22 vuelta. COLUMNAS, y este rótulo: *Apresso di Campidoglio in Roma.* Probablemente las columnas de Focas.

Pág. 23. RUINAS ARQUITECTÓNICAS, á saber: *Ruine in Regione templi divi Gregorii. Septizonium, sepulcrum Severi imperatoris.*

Pág. 23 vuelta. GRAN VASO *con relieves*, y este letrero: *Exordio dalguas vinhas di Toscana daltura. tem. Palmos VI. Dizem que antigoamente soya a Cidade de Pisa de encher ste vaso de moeda en tributo aos Romanos.*

Pág. 24. CHIMENEA MONUMENTAL antigua.

Pág. 24 vuelta. RUINAS DEL FORO ROMANO; á la derecha el templo de Antonino Pio.

Pág. 25. TEMPLO DE LA PAZ en Roma.

Pág. 25 vuelta. RELIEVES EN EL CAPITOLIO. Triunfo cesáreo, dividido en tres partes.

Pág. 26. CLEOPATRA, magnífica cabeza. — ALEGORÍA DE LA MEDICINA.

Pág. 26 vuelta. BASÍLICA DE SAN PEDRO. — SEPULCRO DE LOS SCIPIONES. — UNA ESFINGE egipcia.

Pág. 27. ESTÁTUA DE PIRRO en Roma.

Pág. 27 vuelta. RELIEVE PROCEDENTE DEL TEMPLO DE BACO.

Pág. 28. FAUNOS, en el palacio del cardenal della Valle, en Roma.

Pág. 28 vuelta. PAN, dos figuras, de frente y de perfil.— VENUS CAPITOLINA.— EL AMOR (?) en el mismo palacio.

Pág. 29. MERCURIO, dos dibujos, en uno la estátua se halla mutilada, en otro restaurada.

Pág. 29 vuelta. LA BOCA DE LA VERITA.—EL NIÑO DE LA ESPINA, del Capitolio, *ex aere.*

Pág. 30. FRAGMENTOS ESTATUARIOS. Restos del coloso del palacio de Neron, en el Capitolio.

Pág. 30 vuelta. VASO ANTIGUO, en mármol.

Pág. 31. VÉNUS SALIENDO DEL BAÑO.

Pág. 31 vuelta. EL ELEFANTE DE LEON X.

Pag. 32. ADORNOS GRUTESCOS.

Pág. 32 vuelta. ADORNOS EN LA VILLA MÉDICIS.

Pág. 33. ESTÁTUAS con estas frases: *Romanus puer. Vero romanus.*

Pág. 33 vuelta. SIMULACRUM. *sev. umbra. speluncæ ægeriæ. nimphæ. Concubinæ Numæ. Pomp.* en Roma.

Pág. 34. FUENTE MONUMENTAL.

Pág. 34 vuelta. LA GRUTA DEL PAUSILIPPO en Nápoles.

Pág. 35. IGLESIA DE SAN ANTONIO, en Pádua.—ESTÁTUA ECUESTRE *do muro e cava da Çidade de Padoa.*

Pág. 35 vuelta. DIBUJOS.—I. *Do muro de Ferrara.* —II. *Rio Po.*—III. *Do muro de Ferrara.*

Pág. 36. TERRACINA. Una roca con edificios.

Pág. 36 vuelta. VISTAS DE PESARO.

Pág. 37. I. FORTALEZA DE NIZA. — II. PORTO DE VILAFRANCA, *donde Paulo III, e Carlo V, e Francisco foram juntos a fazer paz.*

Pág. 37 vuelta. RIVERA DE GENOA. Fortaleza de Cerzana.

Pág. 38. I. GAETA.—II. MITURNO.—III. PASO DEL GARIGLIANO.

Pág. 38 vuelta. I. SPOLETO. Aqueducto y castillo.—II. PONTE DE NARLE. Ruinas.

Pág. 39. LA ROCHA de Civita Castellana.

Pág. 39 vuelta. RELOJ DE LA PLAZA DE SAN MÁRCOS, en Venecia.

Pág. 40. RETRATO DEL DUX Petrus Landus.

Pág. 40 vuelta. ESTÁTUA DEL COLEONE, en Venecia.

Pág. 41. EL ARSENAL de Venecia.

Pág. 41 vuelta. VISTAS DEL ADRIÁTICO.

Pág. 42. VISTA DE SAN SEBASTIAN de Vizcaya. —I. O cubo de Fonterabia.—II. Hombre y mujer de Bayona.—III. Hombre y mujer de Lepuzca (Guipúzcoa).

Pág. 42. vuelta. ROCHELLA. *Lombardia. onde prenderan el-Rey. Pavia.*

Pág. 43. CABALLOS ANTIGUOS en San Márcos de Venecia.

Pág. 43 bis. PÓRTICO de la plaza de San Márcos.

Pág. 43 vuelta. I. FORTALEZA DE SALSSAS.—II. ORVIETO.

Pág. 44. POZO DE ORVIETO.

Pág. 44 vuelta. VISTAS DE PESARO.

Pág. 45. I. CASTILLO DE SAN TELMO en Nápoles.—II. MERLI *de la medesima Rocha.*

Pág. 45 vuelta. TEMPLO ROMANO. Pestum (?).

Pág. 46. PUERTA DE ÓRDEN DÓRICO.
Pág. 46 vuelta. I. MAUSOLEO DE ARTEMISA, Reina de Caria. Ruina. —II. PUERTA MONUMENTAL.
Pág. 47. PUERTA, ESTILO JÓNICO, en Génova.
Pág. 47 vuelta. OPERA RUSTICA, en Florencia (?).
Pág. 48. ARCO DE TRAJANO, en Ancona.
Pág. 48 bis. TECHO DE LA CASA DORADA de Neron.
Pág. 48 vuelta. CAPUT *beata M. Magdanellæ in Sancto Maximino.*
Pág. 49. VISTA DEL MONTCENIS, en los Alpes.
Pág. 49 vuelta. PAISAJE *Il sasso. dove. Sorga. nasce. dove. Petrarcha scriss.*
Pág. 50. ALEGORÍAS DEL TIBER (?), mármol, en el Belvedere. Roma.
Pág. 50 vuelta. UN DUELO CABALLERESCO. Cuadro formado por jinetes y peones. En el centro combaten dos guerreros con espada y maza. En el fondo un pueblo con este rótulo: *Moncallier.* Fuera del cuadro uno que dibuja echado en el suelo, y esta frase: *Francisco.*
Pág. 51. EL BAUTISTERIO, el DOMO, el CAMPO-SANTO y la TORRE de Pisa.
Pág. 51 vuelta. CAPILLA DE LORETO.
Pág. 52. CIUDAD DE LORETO.
Pág. 52 vuelta. PANORAMA DE LA BAHÍA DE NÁPOLES.
Pág. 53. EL LAGO AVERNO, junto á Nápoles, y esta interesante leyenda: *Horrendas fauces avernis ann* M. D. XXXX. *men. februa secundi vidi posui.* Cráter de un volcan, y abajo *Lacus avernus.*
Pág. 53 vuelta. CASTILLO NUEVO. Nápoles.
Pág. 54. GALERÍA, en el palacio del cardenal de la Valle.
Pág. 54 vuelta. EL ANFITEATRO DE NARBONA.
NOTA. *Tem este libro folhas Liiij e desenhos CXiiij.*

De estos dibujos, unos hechos á la pluma, al lápiz otros, é iluminados muchos, debemos decir que corresponden á la reputacion que Holanda habia alcanzado de artista habilísimo y de gusto, notándose que procura acentuar el carácter de las obras si de reproducir mármoles antiguos ó miembros arquitectónicos se trata (1).

XVIII.

Indudablemente, Francisco de Holanda contribuyó con todo el celo posible á propagar las máximas del Renacimiento artístico, poniendo á su servicio los recursos de su ingenio y los testimonios de su habilidad.

Empero no le asistia del todo la razon, cuando queria justificar su actitud enfrente de la pintura indígena, afirmando que «una cosa oscurecia la gloria de España y Portugal, á saber, que ni en el uno ni en la otra se conocia la pintura, no hallándose ni honrada ni cultivada con éxito (2).» Prescindiendo de las tablas de la escuela castellana, que tan honrosamente representaron Fernando Gallegos, Pedro Berruguete y Morales; cuando Holanda se expresaba en aquellos términos — 1548 — hallábanse en el apogeo de su fama el granadino Pedro Machuca y el castellano Alonso Berruguete, pintores, escultores y arquitectos ambos, segun el gusto de los greco-romanos (3). Uno y otro

(1) Entre los méritos del *Libro de Dibujos*, figura haber sido éstos aprobados por Buonarroti, quien viniendo un dia en compañía de Holanda, dijo muchas alabanzas de éste al embajador Mascarenhas y al cardenal Santicuatro á propósito de aquellos trabajos.

(2) Prólogo de la *Pintura antigua.*

(3) Tanto Machuca como Berruguete se asemejan á Holanda en haber contribuido con todo fervor, al triunfo de las ideas neoclásicas en la Península ibérica.

Tiénese á Machuca por granadino, ó á lo ménos por andaluz. Segun Butron, trabajó muchas obras de arquitectura y pintura en Granada, habiendo estudiado en Italia con Rafael, al decir de Pacheco.

Consta que estuvo al servicio de Cárlos V, y que en 1548 vino á Toledo á tasar ciertas obras de Berruguete.

Nació éste en Paredes de Nava, sobre 1480, dedicándole su padre Pedro, pintor del rey Felipe I, á su propio arte. Segun Vasari, se hallaba en Florencia

habian frecuentado las escuelas italianas, siguiendo el estilo de Rafael y Miguelangelo, circunstancia que debió influir para que Holanda, contradiciéndose, los incluyera en el catálogo de los más célebres pintores modernos, donde tambien incluia al autor del retablo de la iglesia de San Vicente en Lisboa, Nufro Gonzalez, con lo que desmentia el que en la Península no se conociera la pintura (1).

Tampoco procedia con imparcialidad en lo de que no honraran españoles y portugueses á los pintores. No era Holanda quien podia lanzar este cargo al rostro de los monarcas lusitanos; y en cuanto á España, para no citar ejemplos más remotos, deberia haberle bastado la proteccion que Cárlos V dispensó á Alonso Berruguete, nombrándole su pintor y escultor, y luégo su ayuda de cámara, para no expresarse en los términos que hemos reproducido. Tanto en Portugal como en Castilla y Aragon, hubo pintores de mérito durante toda la primera mitad del siglo xvi, y de ello son elocuente testimonio los retablos, oratorios, trípticos y tablas que se conservan en iglesias, capillas y museos, siquiera en cuanto á la hechura y al tecnicismo no pudieran compararse siempre y en todo con los maestros que en Italia personificaban la reforma del clasicismo. En la Península ibérica existia el arte pictórico con muy nobles caractéres señalado, por más que Holanda lo desconociera y se lanzara á la caballeresca empresa de luchar por la pintura neoclásica, como un paladin pudiera luchar por la reputacion de su ultrajada dama (2).

Veintitres años despues, en 1471, descorazonado, creyéndose próximo al sepulcro, insistia en sus quejas dirigiéndose al rey D. Sebastian, de cuyas ilusiones, respecto á la conquista del Africa, participaba. En su sentir el arte estaba en ruina en Portugal, lo que era en cierto modo efectivo, pues la pintura nacional habia desaparecido ó poco ménos, á causa, en parte, del menosprecio que engendráran las predicaciones de Holanda y de sus secuaces contra ella y en favor del clasicismo. No era suya toda la culpa, ni el figurar entre los partidarios de la reforma artística implica una falta: Berruguete, Machuca, Luis de Vargas, Vicente Juan Macip, introdujeron en España los principios y el tecnicismo culterano, y no por esto se les puede censurar como enemigos de la pintura española, pues trás de ellos prosperó ésta, áun tomando direcciones que ántes no habia seguido; pero consignando esta declaracion, bien podemos reconocer que, por lo ménos, el empeño de Holanda fué infecundo en Portugal, abortando la idea á que con tan visible buena fé se dedicara.

Como escuela pictórica propia, con caractéres privativos, Portugal no tiene otra que no sea la escuela romántica, cuya vida se extiende desde el comedio del siglo xv al comedio del xvi, próximamente. Holanda desconoció la legitimidad de esta manifestacion artística, y por tanto, para él la historia del arte bello en su nacion, tiene en blanco esta página principalísima en los anales de su cultura. Fuera error manifiesto sostener que nuestros vecinos dejaron de pintar desde aquella fecha en adelante, pues á ello se opondrian muchos testimonios; pero lo que nos parece exacto es que el Renacimiento no obtuvo entre los portugueses, en cuanto á la pintura, el favor que alcanzara el romanticismo. Desconocemos todavía la verdadera historia cronológica y biográfica del arte de Murillo en Portugal, y sin embargo, no podemos negar que allí la manera germánico-lusitana granjeó ventajas que declaran á nuestros ojos las más bellas tablas que en la Galería Nacional de Lisboa se conservan. En cambio la pintura en lienzo es bastante endeble, no desenvolviéndose con la riqueza, amplitud y ostentacion á que en otras partes se levantaba, de todo lo cual podremos concluir sin gran violencia, que toda la erudicion, y habilidad y celo de Holanda, no fueron bastantes á mudar en su patria las condiciones estéticas que, siendo por extremo propicias á la manera llamada gótica, no se hubieron de adaptar en la misma escala á los nuevos métodos y procedimientos.

---

en 1503, copiando el famoso carton que Michelangelo habia dibujado en competencia con Leonardo de Venci. Siguió á su maestro Buonarroti, cuando se trasladó á Roma en 1504, ayudándole en sus trabajos. Algun tiempo despues regresó á Florencia, donde continuó un retablo de las monjas de San Jerónimo, que Filipo Leppi habia dejado sin concluir. Ligado con estrecha amistad á Bacio Bandinelli, Andrés del Sarto y otros eximios profesores, regresó á España en 1520, donde alcanzó cuanto podia desear, esto es, riquezas y honores; habiéndole nombrado Cárlos V su pintor y escultor, y luégo su ayuda de cámara.

Trabajó muchas obras y murió en Toledo en 1561. Palomino dice: «Berruguete fué el que trajo á España el modo de pintar al óleo con más perfeccion que otro alguno hasta su tiempo, como discípulo de Miguel Angel.»

(1) Dice Holanda de este artista en el texto: «Quiero mencionar á un pintor portugués digno de memoria, porque en una época que participaba todavía de la barbarie (Raczinsky cree que se refiere á la época de D. Alfonso IV y Pedro I, mientras Taborda se fija en la de Alfonso V) trató de imitar de algun modo el esmero y la sabiduría de los antiguos pintores italianos: fué este Nuño Gonzalez, pintor del rey D. Alfonso, que pintó en la catedral de Lisboa el altar de San Vicente, y tambien, segun creo, un cuadro que representa al *Señor amarrado á la columna y azotado por dos sayones*, que se encuentra en la capilla del convento de la Trinidad, etc...»

(2) Prólogo citado.

XIX.

Para completar, en cuanto nos sea permitido, la biografía de Holanda, ampliaremos una indicacion hecha anteriormente á propósito de la solidaridad de ideas entre él y D. Sebastian en órden á sus proyectos sobre el África. Llevado nuestro artista de las doctrinas que con tanto entusiasmo profesaba, y haciendo aplicacion de ellas, las unia á la política, aconsejando al rey, harto obcecado en sus opiniones, que utilizara el dibujo para reducir á los infieles de Marruecos.

En el capítulo 5.° de su tratado sobre los *Monumentos de que carecia Lisboa*, halló modo de apostrofar á D. Sebastian, en estos términos:

«Servíos, en fin, del conocimiento del dibujo si habeis resuelto, — con el favor divino, sin el cual obra alguna puede prosperar, — trasladaros al África para conquistar á Fez, lo cual temen los moros y el gran nombre de Sebastian promete. De mucho podrá serviros el dibujo en esta santa empresa, pues su primera utilidad consiste en dirigir bien un ejército cuando se mueve para apoderarse de una ciudad ó reino. Necesario es, ante todo, que revisteis en Lisboa con mucho esmero, vuestras fuerzas de tierra y vuestra armada, y que hagais examinar en seguida la forma de vuestras galeras y barcos, y de vuestros nuevos galeones: servirá el dibujo para las cartas y planos de África, como yo me serví de él para un plano de Roma muy esmerado, que tracé para el arzobispo de Funchal, y que he vuelto á ver en manos del infante, cuando se le creia perdido en el mar. Que os sirva el dibujo para el desembarco en África y para la marcha del ejército á Fez. Enviad por delante quienes dibujen y exploren las llanuras, las montañas y los valles, los rios y las lagunas, los escollos y rocas, y todos los pasos estrechos y peligrosos, á fin de que vuestro ejército avance con seguridad, y de que podais asentar vuestro campo y enarbolar el estandarte real de la manera más conveniente. Haced que dibujen la forma de los atrincheramientos, de los parapetos y de los fosos que deben rodear el campo para su defensa; servíos tambien del dibujo en el modo de ordenar los escuadrones, ya sea en triángulo, en cuadro, ó siguiendo otras figuras geométricas.»

No concluia Holanda esta série de consejos sin congratularse de la utilidad de ellos.

«De este modo, decia, con ayuda del muy alto y eterno Hacedor, conquistareis á Fez y Marruecos, que ya han sido de los cristianos y que ahora gimen bajo el yugo de los infieles. Habiendo obrado como digo, tornareis victorioso y triunfante á Lisboa para reposaros y disfrutar de los placeres de la caza en Almeirim ó Cintra, y si V. A. puede terminar en un reinado la conquista del Africa, yo, que soy inútil para los combates, conservo á lo ménos el deseo de pintar, si digno se me considera, una imágen de Nuestra Señora de la Guerra, en la torre del Alcoran de Marruecos, y una cruz sobre el monte Atlas.»

Desgraciadamente la expedicion se verificó, pero con harto infortunio, pues D. Sebastian pereció en las arenas del Africa, y con él la flor de sus caballeros y una muy principalísima parte de las tropas. No era en verdad semejante desgracia, resultado de los consejos de Holanda. Como al recomendar el dibujo lo que realmente recomendaba era el órden, la prudencia y la disciplina, casi todo aquello que no debe olvidar un caudillo sagaz y precavido, bien puede decirse, que si D Sebastian y sus generales hubieran puesto mayor atencion á lo que el artista geómetra les decia, quizá la espedicion de Alcázar-Kibir, léjos de terrible duelo, habria producido para los portugueses nuevos motivos de regocijo y legítimo envanecimiento.

Cuando la noticia del desastre vino á sembrar la consternacion y el espanto en las calles de Lisboa, Francisco de Holanda, cuyo ánimo se hallaba bastante decaido, sentiria mortal congoja. Tan inesperado descalabro desvanecia sus últimas esperanzas. Era su libro, en resúmen, una exposicion al rey, *sobre la utilidad de la ciencia del dibujo y del conocimiento del arte de la pintura en la República cristiana, durante la paz y la guerra*, un escrito de circunstancias. Ante las ideas caballerescas del jóven monarca, ante los preparativos bélicos y el público rumor de la expedicion que se concertaba, acordóse Holanda de su antiguo propósito de pelear por la pintura como honrado paladin, mientras tuviera alientos para manejar la pluma, y con efecto, escribió aquel Tratado que con tan ingrato acontecimiento habia de relacionarse.

Con D. Sebastian moria tambien el Duque de Aveiro, descendiente de aquel otro que en Barcelona habló en favor de Holanda cuando henchido el pecho de ilusiones y generosos propósitos se dirigia á Italia. ¡Quién habria de ocuparse de realzar la pintura, dándole el debido puesto en la consideracion de las gentes, cuando lágrimas eran las que pedian aquellos acontecimientos, no plácemes y regocijos!

Ignórase hasta ahora, el año en que Holanda sucumbió y el lugar donde sus huesos fueron entregados á la tierra; y como es, por tanto, permitida toda conjetura racional, suponemos que debió morir al rededor de 1578, año en que se verificó la mencionada infausta jornada. En el escrito que ahora analizamos descúbrese, segun queda dicho, al anciano á quien una prematura vejez acerca á la tumba, en pos del decaimiento moral y del desencanto. El mismo Holanda expresa, que su exposicion se dirige á demostrar al rey, puesto que nadie se lo dice, para lo que sirve un arte *que está próximo á extinguirse en su persona*. Confesando que vive desconocido y olvidado en el campo solitario, sin recibir el menor favor de los príncipes, parece resignado á su suerte en la esperanza de que á lo ménos, despues de su muerte, D. Sebastian, como amigo y protector de todas las ciencias y artes útiles, tratará la pintura y el dibujo con la distincion que merecen, porque tales dones son los más ilustres que el Todopoderoso concede á los hombres. «Pongo término á mis quejas sobre lo presente, añade, porque la Divina Majestad hace que me aproxime á un término donde el mayor mal que el mundo pudiera hacerme sería el acordarme sus beneficios, y el más alto favor desearme lo contrario.»

Despues de estas frases que elocuentemente dibujan el estado del ánimo, añade Holanda que su libro queda sujeto á la correccion de la Iglesia católica y ortodoxa, con arreglo á lo decretado por el Concilio de Trento, y segun que ya habia sido ejecutado por el Reverendo y muy erudito Sr. Bartolomé Ferreira.

Motivos nos asisten, pues, para sospechar que Holanda, que habia disfrutado cuando adolescente de la proteccion del rey D. Manuel y de los grandes, que en 1539 encontramos adscrito á la casa y servicio del Cardenal Infante (1), que despues pinta para el rey y retrata á la reina, y que acompaña al príncipe D. Luis en su romería á Santiago de Galicia, murió pobre y sin consuelo, sustituido en el favor de los grandes por otros más mozos y afortunados. Antonio Moor, retratista afamado, habia llegado á Lisboa con el prestigio de ser el artista favorito de Felipe II, habiendo ejecutado en aquella córte los retratos de la familia real, y entre ellos los del rey D. Juan III y de su esposa, de la princesa Doña María, primera mujer de Felipe II, y de los infantes D. Luis, y D. Juan, recibiendo, con tal motivo, sumas en dinero considerables. «Además del salario que gozaba en España, dice Cean, pagáronle estos retratos con mucha estimacion por ambas córtes, y esto dió motivo á que no quisiese hacer en adelante ningun otro retrato ménos de 100 ducados cada uno, y así le pagaron los suyos *muchos caballeros portugueses, además de la porcion de anillos que le regalaron.*»

No fué este sólo el artista que debió contribuir, sin quererlo, á rebajar la posicion que en la córte disfrutaba Francisco de Holanda. Vino á España con Moor un muy aventajado discípulo, de nombre Cristóbal de Utrecht, quien tambien visitó el Portugal, donde de tal modo se le agasajó que quedó domiciliado en Lisboa, falleciendo en 1557. Retrató Utrecht á D. Juan III, sintiéndose éste tan complacido, que hubo de favorecer al artista nombrándole caballero de Cristo, lo que sobre ponerle de moda, le facilitó ocasion para ejecutar muchos cuadros para iglesias y particulares, llegando su fama á ser tan notoria, que se le designaba con el epíteto del *Gran Vasco de Utrecht.*

Lícito ha de sernos, conocidos estos hechos, imaginar que á ellos se debió en algun modo la falta de entusiasmo con que, desde su retiro campestre, se quejaba Holanda en 1571, siendo probable que careciendo de trabajo, y por consiguiente, de medios para la vida más holgada y dispendiosa de la córte, la abandonara por la modesta existencia á que en su soledad se habia reducido. No le faltó, sin embargo, alguna proteccion mientras vivieron los príncipes que en su juventud y virilidad le habian favorecido; pero una vez muertos, levantáronse en torno suyo las nieblas del olvido, tósigo cruel para quien se habia acostumbrado á tan envidiables consideraciones y preciados agasajos.

---

(1) Hé aquí el documento que Raczinsky reproduce al insertar la Memoria del vizconde de Juromenha sobre algunos artistas lusitanos: «Tesorero de nuestra casa, os mandamos que borreis y suprimais el artículo que marca que la suma de 20 cruzados que hemos hecho dar á Francisco de Holanda, nuestro servidor, á cuenta de sus salarios, debe serle retirada, puesto que le hacemos gracia de los dichos 20 cruzados, y ordenamos á nuestros examinadores de cuentas que os daten de esta suma. Escrito por José Diaz en Lisboa el 26 de Setiembre de 1539, y no pasará por la Cancillería.—Cardenal Infante.» — *Torre de Tombo.* Cuerpo cronológico, parte 1.ª, paquete 65, documento. *Archivos Reales.*

Carecemos de tiempo para procurarnos copia de este original, como de otros que utilizamos tomándolos de Raczinsky.

Habia triunfado en la consideracion de los próceres el Renacimiento; pero no eran artistas indígenas, sino extranjeros, los que disfrutaban las ventajas de la victoria. Los maestros castellanos se llevaban la palma, en la Península, en esta nueva y honrosa contienda, quedando en parte eclipsados los lusitanos; y además, tanto á Castilla como al Portugal, acudian profesores que traian consigo los últimos adelantos técnicos del bello arte, sin perjuicio de que reyes y nobles encargaban al extranjero pinturas selectas, que sobrepujaban, en muchos casos, á las nacionales. Mientras el Portugal habia sido consecuente con el romanticismo, pudo Holanda figurar en primera línea, gracias al fervor con que lo combatia; una vez postrado, no era de extrañar que se creyera su mision concluida.

XX.

La principal rama del arte en que Holanda se acreditó, fué la iluminacion al claro-oscuro de pergaminos, el miniado y las acuarelas. Sin embargo, en la enumeracion de los artistas modernos más célebres, á quienes llama *Aguilas*, se incluye entre los arquitectos, diciéndose que es el último de todos ellos.

Resta averiguar si pintó al óleo.

En el Diálogo III sobre la pintura antigua, hablándose de la imágen arcáica del Salvador, en San Juan de Latran, que Holanda habia copiado (1), éste puso en boca de Buonarroti las siguientes ó parecidas frases:

«Motivo hay para sorprenderse de la fatiga que se ha tomado el maestro Francisco y de los medios que ha empleado para arrebatarnos esta importante reliquia, así como de *que haya podido ejecutar dicha pintura al óleo, no habiendo hecho hasta ahora imágenes mayores que las que caben en un pedazo de pergamino.*»

A esta declaracion, que no deja duda acerca de lo que se trata, repuso Tolomei:

«¿Cómo pudo ser que quien nunca pintó al óleo, sepa hacerlo, y que el que siempre trabajó en pequeño pueda hacerlo en grande?»

Callábase Holanda, y entónces Miguel Angel explicó el fenómeno en estos términos:

«La ciencia del dibujo ó del contorno, si se la quiere llamar así, es la fuente y la esencia misma de la pintura, de la escultura, de la arquitectura y de todo género de representacion, del mismo modo que es raíz de todas las ciencias; y el que se eleva hasta el punto de dominarla, posee un gran tesoro, puesto que podrá hacer figuras más altas que cualquier torre, ya empleando los colores, ya labrándolas de relieve, y no hallará muro ni espacio que no sea pequeño y estrecho para el desarrollo de sus ideas grandiosas. Tambien podrá pintar al fresco, segun la costumbre de Italia, con todas las mezclas y variedades de colores que este estilo admite, y ejecutar la pintura al óleo con tanta suavidad y maestría como los pintores; y por último, en un reducido pedazo de pergamino se mostrará tan hábil y perfecto como en todas las demás maneras de ejecutar. La fuerza del dibujo es, pues, tan grande, que el maestro Francisco de Holanda puede pintar todo lo que quiera, si sabe dibujar.»

No es este el único testimonio que aducen en apoyo de su opinion los que creen que Holanda manejó los pinceles y la paleta.

En el palacio de la familia Saldanha Castro Alburquerque Ribafria, se conservaban, cuando Raczinsky escribió sus Cartas artísticas, varios cuadros notables, y entre ellos un *Bautismo de San Agustin*, original de Francisco de Holanda, segun el testamento de D. Fernando Alvarez de Castro, fechado el 4 de Mayo de 1632, midiendo 4 palmos de ancho por 2 de alto.

El testamento registrado en el protocolo del notario Luis de Castro, con fecha 19 de Agosto de 1641, no deja lugar á que se dude de su autenticidad, ni hay motivo para creer que el testador se equivocara, cuando en lo demás del testamento que á las artes se refiere, muéstrase preciso y competente.

(1) Demás de lo dicho en los *Diálogos* sobre esto, en el cap. XXVII del *Tratado de la pintura*, etc., se lee:

«... La Reina nuestra Señora de Portugal envió á pedir á Roma la imágen verdadera del Salvador que pintó San Lúcas, la cual está en la capilla del *Santa Santorum*, en la Basílica de San Juan de Latran, y la pinté yo con grandes trabajos de los Cofrades y del Obispo de San Juan; y lo que más noté en ella fué la majestad, entre todas sus otras cosas.»

Ocupándose Taborda de esta pintura, escribe: « Evidentemente se descubre en este *Bautizo de San Agustin*, cuán grande é incomparable era el mérito á que habia llegado el génio singular de Francisco de Holanda. Compónese el cuadro de veintiuna figuras, teniendo todas la expresion que conviene á sus diversos caractéres; y si no temiera que se me calificara de exagerado, diria que en este cuadro se hallan reunidas la composicion de Rafael, el dibujo de Miguel Angel y el colorido del Tiziano. En todo caso, puedo asegurar sin vacilacion que Francisco de Holanda es el mejor pintor que hemos tenido. »

Halla Raczinsky, no sin fundamento, exagerado este juicio. En su concepto, el cuadro, en su hechura, atestigua el escaso hábito que tenia Holanda de pintar al óleo y de tratar temas históricos, si bien demuestra el influjo del arte italiano, descubriéndose al mismo tiempo que es obra de un artista que ha consagrado su vida al estudio de las artes, y que tenia presentes en su memoria los grandes ejemplos de la época clásica (1).

Por último, Pedro Guarienti, inspector de la Pinacoteca de Dresde, que visitó el Portugal entre 1736 y 1738, en compañía del príncipe Eugenio de Saboya, ocupóse de Holanda en sus adiciones al *Abecedario pictórico* de Orlandi (2) en estos términos:

« Francisco de Olanda, pintor del Rey D. Manuel de Portugal. En la escuela de Miguelangel Buonarroti se perfeccionó en el arte de manejar los pinceles, y en servicio de dicho rei pintó mucho no solo en los palacios reales sino tambien en las iglesias de aquel reino. Lleno de crédito y de gloria murió en el año 1560, con cuya noticia fuí honrado por el ilustrísimo canónigo D. Antonio de Nápoles, gran literato muy versado en la antigüedad. »

No le falta base á Raczinsky al reproducir este párrafo para dudar de la erudicion del mencionado canónigo, que daba por muerto á Holanda en 1560, cuando vivia en 1571. Tambien duda que fueran numerosas las obras al óleo de Holanda, aunque no halla imposible que pudiera ejecutar algunas (3).

Resuelta debia estimarse la cuestion; pero hé aquí que en el tratado de la *Pintura Antigua*, cap. XLIII, se lee lo siguiente, que parece contradecir todo lo manifestado hasta ahora:

« ...despues es el pintar al óleo que es muy noble y antiguo, pintando sobre la tabla con todas las mezclas de los colores que los ilustres pintores inventan, y los cuadros celebrados de los antiguos eran pintados al óleo, *cosa es que nunca aprendí ni hize*, pero por la virtud del dibujo y de las mezclas de los colores de la iluminacion, mi arte, atreveríame á poder pintar al óleo, por el grave modo y preceptos de los ilustres pintores antiguos. »

Queda, por tanto, el problema sin resolver, toda vez que los testimonios se contradicen mútuamente á no ser que se diga que pintó, con efecto, al óleo, en su patria, pero que esto sucedió despues de haber escrito la citada obra.

En órden á sus iluminaciones, el abate Castro manifestó á Raczinsky, que demás de las hechas á la pluma en los libros de coro del convento de Tomar, trabajó otras para los del convento de Belem (4).

De sus obras de arquitectura nada ha llegado á nuestras noticias.

XXI.

Por los párrafos trascritos extractados de los *Diálogos sobre la Pintura*, y por lo que acabamos de decir en el capítulo XIX tocante al libro intitulado *Monumentos que faltan á Lisboa*, el lector puede formarse una idea aproximada de su contenido. Tócanos, por tanto, ahora dar á conocer someramente el tratado sobre la *Pintura antigua*, valiéndonos del MS. que se encuentra hoy en la Biblioteca de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando.

Consiste en un volúmen en 4.°, escrito en papel de hilo, con 88 hojas, algunas de ellas con rasguños al lápiz y otras en blanco, dispuestas para contenerlos. En la portada se lee:

(1) *Des Arts*, etc., páginas 274 y 277.
(2) Véase *Abecedario pittorico del pellegrino Antonio Orlandi, accresciuto da Pietro Guaranti*. Venezia, 1753.
(3) Raczinsky, *Les Artes*, etc.
(4) Raczinski, *Loc. cit.*, pág. 435.

Libro de la pintura an | tigua compuesto por un famoso | varon portugues, grande y escellente pintor: llamado Francisco de Olanda

El qual es partido en dos partes, en la primera contiene | lo uno qual aia sido el origem de la pintura y donde | nacio y que cosa sea. lo segundo Reglas i documentos | para el pintor que perfectamente la quisiere usar. | En la segunda contiene un dialogo hecho en la ciudad | de Roma entre ciertas personas illustres dividido en | quatro partes sobre las escellenzas i grandezas de esta | arte, y cuan estimada i tenida aya sido de los antiguos | Emperadores Reyes i grandes señores: con un breve epilogo | de los famosos pintores en toda la europa. Todo ello | dirigido al muy alto y poderoso Rey Don Johan 3 | de Portugal |

Añadido un breve tratado del sacar al natural | por el mismo autor. |

Trasladado nuevamente de portugues en | castellano por un maestro (borrado *artista*) *de la misma arte |*

En la página siguiente se halla el prólogo que el traductor Manuel Denis dirige al lector, y donde se expresa que ha trasladado fielmente el original por ser de nacion portugués, aunque criado en Castilla casi desde su niñez y estar sujeto á hombres de tanta elegancia y tan cortesanos como serian muchos de los que el libro leyeran.

Tambien declara que no cuenta la vida del autor por hallarse vivo, guardando aquello que el sabio Salomon dice, *ántes de la muerte no alabes al varon*, y además porque fuera menester otro trabajo más largo que aquel para contar sus virtudes.

Siguen en la tercera plana dos epígramas en versos latinos de Jorge Coelho en loa del autor, y en la cuarta un dibujo á la pluma. En blanco se halla la plana quinta, y la sexta contiene otros versos latinos de Petreius Sanct. Doctor. Ocupa la sexta otro dibujo á la pluma con este rótulo: UMBRA PICTORÆ; sigue la sétima y octava en blanco, mientras en la novena se lee:



De la pintu-
Ra Antigua
Livros ⸿ II ⸿
M D LX III

Ocupa la décima, lista de los autores que en el libro se allegan; está la once en blanco, y en la doce empieza la dedicatoria al rey D. Juan III y el encabezamiento del libro primero y prólogo, que llenan varias páginas, comprendiendo un panegírico abreviado de la importancia del arte pictórico, sobre agradecer la proteccion que el rey dispensaba al autor, juntamente con el infante D. Luis.

Terminado el proemio, pónense nuevos versos latinos en honor de la pintura, por Antonius Pinario, y en seguida empieza el texto, dividido del modo siguiente:

Capítulo XVI. . . . . En qué consiste la fuerça de la pintura.
— XVII. . . . . De la proporcion del cuerpo humano.
— XVIII. . . . De la notomía.
— XIX. . . . . De la fisonomía.
— XX. . . . . . Precepto de las figuras que están en pié quedas.
— XXI. . . . . De las figuras antiguas que se mueven ó andan ó corren ó luchan.
— XXII. . . . De las figuras antiguas asentadas y echadas.
— XXIII. . . . De las estátuas antiguas de á caballo.
— XXIV. . . . Del ornamento y vestidos que las figuras antiguas tenian.
— XXV. . . . De la pintura de los animales.
— XXVI. . . . Del ajuntamiento de las historias antiguas.
— XXVII. . . De la pintura de las imágenes santas y primero de nuestro Salvador.
— XXVIII. . . De la pintura de las imágenes invisibles.
— XXIX. . . . De la imágen divina.
— XXX y XXXI. De otras imágenes invisibles, como las virtudes y vicios.
— XXXII. . . De la pintura del purgatorio y del infierno.
— XXXIII. . . De la pintura de la Eternidad y gloria y del mundo
— XXXIV. . . De la luz ó claro en la pintura.
— XXXV. . . De la sombra y oscuro en la pintura.
— XXXVI. . . Del blanco y negro.
— XXXVII. . De las colores.
— XXXVIII. . Del decoro.
— XXXIX. . . De la perspectiva.
— XL. . . . . . Del punto á que acude la pintura.
— XLI. . . . . Del Recursado.
— XLII. . . . . De la pintura, statuaria ó esculptura.
— XLIII. . . . De la pintura architecta.
— XLIV. . . . De todos los géneros y modos de pintar.

Sigue una «Tabla de algunos preceptos de la pintura,» que comprende lo que se debe huir y lo que se ha de seguir, en estos términos:

LO QUE SE DEBE DE HUIR.	LO QUE SE HA DE SEGUIR.
La confusion.	La idea ó invencion.
La mucha obra.	El desembarazo y poca obra.
La desproporcion.	El perfil y proporcion.
La fealdad.	La escogida hermosura.
La deformidad.	El decoro y lo que se debe de hacer.
Las figuras desairadas.	El buen aire en todas las cosas.
La uniformidad de los rostros.	La diferencia en las figuras.
La cobardía de la sombra.	La osadía en el dar de ella.
Lo muy acostumbrado.	Las escogidas y antiguas novedades.
Los malos edificios.	La escogida arquitectura.
Los vestidos indiscretos.	La antigüedad de los trajes.
Los malos desnudos.	El desnudo perfecto y honesto.
El mal paño y mucho.	El paño escogido, pocos pliegues.
La mala cabeza y cuello.	El juntar del cuello en el pecho.
Las malas manos.	Manos tan buenas como el rostro.
Los malos piés.	Los piés buenos como la figura.
Las malas alimañas.	La gravedad y la magestad.
La poca reverencia.	La antigüedad nueva.
Las indiscreciones.	

El libro segundo está consagrado á los cuatro diálogos que ya conoce el lector, apareciendo despues el tratado

DEL SACAR DEL NATURAL

con este prólogo que ilustra la biografía de Holanda:

«Yendo yo, dice, á Santiago de Galicia con el valeroso y clementísimo príncipe el infante D. Luis, aceptando yo la tal romería de buena voluntad, como quiera que esa sola me faltava de las mayores de España y casi de toda la Europa, pues ya fuí á Guadalupe y á Nuestra Señora de la Antigua á Sevilla, y á Nuestra Señora del Monserrate y á San Maximino, que está en Provenza, donde está la cabeza de Santa María Magdalena, y á San Pedro y á San Pablo en Roma, y á Nuestra Señora de Loreto en la Marca de Ancona, y á San Márcos en Venecia, y á Nuestro Santo Antonio en Padua: tuve por bien, finalmente, de ir á ver el Apóstol de España en Compostela. Pero llegando al Puerto, ciudad extranjera de Portugal, quísome recibir por huésped Blas de Perea, el cual fué hijo de Hernando Blandon, guarda ropa del infante D. Fernando (que Dios haya), y como quiera que entrambos á dos nos veiamos en casa de aquel señor, y él quedó de allí muy mi amigo, ni á mí me pesó de su posada, ni á él de mi compañía. De más de esto, este Blas de Perea es un hombre hidalgo, de muy gentiles partes y habilidades, y principalmente en el arte de la pintura tiene mucho ingenio y natural en el conocimiento del architectura, por donde no nos enfadaramos de platicar muchas veces algunos primores sobre las tales artes y disciplinas que se hallan en muy pocos caballeros y gastaramos en eso parte de las noches. Pero tornando yo de Santiago, y enviándome el infante (de quien me aparté en San Gonzalo de la Marante) que fuese á San Tutisso á decir á un gentil hombre, criado del cardenal Fernes (Farnesio), que entregase al sobre dicho Blas de Perea unas cabezas de yeso antiguas que habian venido de Roma para enviarlas por agua á Lisboa, fuéme forzado tornar otra vez á posar en casa de Blas de Perea, y habiendo ocasion tuve en su casa ocho dias de vida buena; y hallándonos con más ócio en la vuelta de la romería que en la ida, tornamos á tratar algunas veces de los primores de la pintura, y principalmente del sacar al natural. Y diciéndole yo como tenia escrito nuevamente sobre la pintura un volúmen de dos libros, encomendóme que en el fin de él no me olvidase de tratar lo que nosotros allí tocaramos del sacar por el natural, y yo así se lo prometí. Empero mejor será oir lo que cada uno decia en esta plática, que perderse más el tiempo.»

Divídese el tratado en X diálogos, de este modo:

I. Como pocos pueden hacer perfeccion.
II. Como ninguna obra perfecta debe de ser vista ántes de ser acabada.
III. Del escoger el puesto y la vista en el sacar del natural.
IV. De los ojos.
V. Del perfil de la nariz.
VI. De la boca.
VII. Del primor y lugar de la oreja.
VIII. Del vestido.
IX. Del cuerpo.
X. Finales avisos en el sacar al natural.

Por último, el traductor pone al final una nota, diciendo que acabó el trasladar el libro á 28 de Febrero de 1563.

XXII.

Hemos dicho en otra parte que en Holanda se encontraba algo más que un pintor, puesto que su erudicion nos la demostraron los «Diálogos,» y esto mismo hallamos ahora corroborado con nuevos testimonios en el Tratado sobre la *Pintura antigua* y en el escrito *sobre el sacar del Natural.*

No se ve Holanda al corriente sólo de los fastos del arte entre griegos y romanos, sí que tambien conoce los princi-

pales hechos del Renacimiento pictórico italiano del primer período, ó sea de aquel que personifican desde Giotto hasta Mantegna y sus contemporáneos. Y al juzgar á la pintura de su época, mostraba su ánimo independiente anteponiendo Leonardo de Vinci y Rafael á Miguelangelo, á pesar de la profunda veneracion que este génio le inspiraba.

Al hablar de los preceptos pictóricos, sazona sus cláusulas con los ejemplos que los maestros de su época le ofrecen, citando á menudo á los artistas más nombrados y sus obras, y se muestra por extremo perspicaz en la quilatacion de las obras ajenas, lo que no sorprende conocidos sus estudios y la gallardía de sus talentos. Buena prueba habia dado de sus conocimientos profundos cuando en Roma, segun refiere él mismo, le presentaron para que diese su opinion, un grupo en mármol que representaba á Baco con un pequeño sátiro. Tenian todos la escultura por antigua; pero Holanda declaró que era moderna, lo que al cabo hubo de comprobarse, descubriéndose que aquel trabajo procedia de la mano de Miguelangelo, habiéndoselo vendido en Roma en concepto de antiguo, un mal aconsejado especulador.

En el decurso de su trabajo recomienda al pintor, segun los casos, la lectura de los autores antiguos y modernos, y así, para la pintura del Infierno, encarga que se lea á Virgilio y tambien al Dante.

No ignoró Holanda lo que pedia el arte en punto á la arqueología, y en general á la propiedad de trajes y edificios, diciendo con tal motivo, lo siguiente: «..... en las historias que hacemos téngase atencion y gran cuidado en qué tiempo, en qué tierra, en qué lugar fueron hechas, y véase qué rostros, y qué vestidos, y qué edificios ó otros ornamentos damos á cada figura de las que hacemos en nuestras obras, porque tanto va en el decoro de estas cosas, cuanto no podrian creer jamás los pintores que no lo supieran muy excelentemente (cap. XXXVIII).» Expresado su juicio con tanta precision, dolíase de las faltas que en esta parte cometian los pintores en España.

Todo nos induce á asentar que Holanda fué un artista de mérito, ilustrado (1) y celoso, debiéndose atribuir sus exageradas quejas y juicios extremados en determinados casos, ménos á flaqueza de entendimiento que á la fuerza avasalladora del sistema y de las doctrinas de que tan réciamente se habia impregnado (2). Pero sin desconocer que á veces la presuncion amengua sus méritos, y que sus aserciones tocante á la poca importancia que á las artes se atribuia en la Península son, en lo general, aventuradas, lícito es reconocer que los escritos de Holanda fueron los primeros que entre lusitanos y castellanos se dirigieron á popularizar las cláusulas del buen gusto, consignando preceptos técnicos y reglas prácticas, que de haber sido difundidos y respetados habrian realizado las ideas del autor, cuando confiaba en que con el tiempo Castilla y Portugal llegarian á elevarse tanto como Italia en el culto de las bellas artes (3).

Demás de todo esto, Holanda como su padre mejoraron en la Península el arte de iluminacion en pergamino, segun él mismo nos asegura en varios pasajes de sus escritos (4), siendo el primero que descubrió entre nosotros el método de dibujar á puntos con una pluma sin perfiles (5). Todo lo que le hace merecedor del puesto que le otorgamos en esta Galería, abriendo así el camino á más cumplidas indagaciones (6).

---

(1) Sólo para la redaccion del *Tratado sobre la pintura antigua* habia tenido presente Holanda estos autores, además del *Génesis:* Plutarco, Josefo, Vitruvio, Horacio, Homero, Virgilio, Marcial, Blondo Flavio, Pomponio Gaurico, Dionisio Areopagita, Plinio y Graciano.

(2) Aunque la manifestacion no era precisa, el mismo Holanda nos declara que recibió copiosa enseñanza de los maestros italianos de su época más grandes.

En el capítulo XLIII del *Tratado sobre la pintura antigua* recuerda que, no sólo aprendió de Miguelangelo, sino de Antonio de San Gallo y de Jacobo Malequino, tambien arquitecto del Papa, y por último, de Sebastian Serlio, boloñés, quien al visitarle en Venecia, le dió un ejemplar del libro que sobre arquitectura habia escrito.

(3) Hay que reconocer que Holanda fué un consumado dibujante desde su mocedad. Hablando del dibujo, alma en su sentir de toda obra artística, dice:

«El cual dibujo es la cabeza y llave de todas las cosas y artes de este mundo; éste me enseñó y fué mi capital para hacer muchas cosas, las cuales no aprendí ni ví hacer nunca. Y esto no me lo podrá alguno negar, porque á los serenísimos infantes y á los mayores señores de esta córte de Portugal lo tengo yo, siendo mozo, mostrado cierto.»

(4) En el capítulo XLIIII del *Tratado de la pintura antigua* escribe:

«La iluminacion de blanco y prieto sobre pergamino vírgen y toque de oro molido, es la propia y celestial manera de pintura en este mundo, y esta es mi propia arte; y mi padre, Antonio de Ollanda, fué el primero que la hizo en Portugal con perfeccion y fuera de rusticidad y con mucha suavidad.»

(5) Véase lo que dice en el capítulo XLIIII *(Loc. cit.):*

«Y yo fuí el primero que en España dibujase con la pluma sin perfil, si no me engaño; mas ya era hallado en Italia sin yo saberlo. Tambien hallé yo en Italia dibujos con la pluma andada, descendiendo hácia abajo los rasgos todos, que es cosa muy dificultosa y mala de hacer.»

(6) Nuestro ensayo es la primera tentativa biográfica de alguna extension por lo que á Holanda toca. El artículo que Cean Bermudez le consagra es harto reducido y defectuoso. Tampoco el Sr. Cruzada Villaamil logró en su interrumpido trabajo en el *Arte en España*, esclarecer los puntos que nosotros hemos conseguido dilucidar en esta Monografía. El mencionado escritor supuso, con error, que Holanda habia nacido en 1515, y que habia visitado en Barcelona á Cárlos V en 1535, cuando es evidente que esto se verificó despues de Enero de 1538.



Letre dib

LA TORRE NUEVA DE ZARAGOZA

MODELO QUE SE CONSERVA EN EL MUSEO ARQUEOLÓJICO NACIONAL

LA TORRE INCLINADA DE ZARAGOZA

MODELO QUE SE CONSERVA

EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL;

NOTICIAS Y CONSIDERACIONES

POR EL ILMO. SEÑOR

DON FLORENCIO JANÉR.



UE la *torre* es conocida de todos los pueblos, es verdad demostrada por la observacion. Rara coincidencia es que, en casi todos los países del mundo, hayan sido más ó ménos civilizados sus moradores, pertenezcan á tal ó cual religion, hayan prohijado tales ó cuales costumbres, sean éstas ó aquéllas sus constituciones civiles ó sus creencias religiosas, todos han aceptado un género de construcciones que difieren en la materia, en la forma, en el gusto arquitectónico, en el uso mismo ú objeto que las ha motivado, pero que siempre han sido originadas por el deseo de elevarse sobre el suelo, de dominar con la vista desde mayor altura, ya para defenderse de los enemigos, ya para servir de vigías, llamar á la oracion á los fieles, indicar las horas del tiempo, ó sólo para contribuir á la suntuosidad y al ornamento exterior de los grandes edificios.

La *torre*, con este nombre ó sus equivalentes en los diversos idiomas del mundo, es conocida de todos los pueblos, y hasta de los salvajes, que para sus fines de defensa y de guerra, saben elevar, con rústicos troncos, atalayas, desde cuya altura pueden prevenir la llegada ó el ataque de las tribus que les son enemigas. Unicamente la torre llamada *de Babel*, no tenia por objeto ninguno de los indicados, que han servido de móvil para edificarlas á los hombres de todos los países. Sus constructores aspiraban á mucho más que al embellecimiento de un templo ó de un palacio: querian escalar el cielo, suponiendo les sería fácil penetrar y aposentarse en las habitaciones de la divinidad, cuyo poder é inmortalidad ambicionaban.

Casi todos los pueblos, repetimos, tienen torres, más ó ménos notables, y admíranlas los viajeros, lo mismo en París que en Lóndres, en San Petersburgo que en Madrid, en Roma que en Constantinopla; pero no siempre son cuerpos de fábrica aislados, sino que, por lo general, constituyen una de las partes principales, cuando no es la central ó de fachada de los edificios; siendo notables, además, por sus adornos, galerías, rosetones, cúpulas, cresterías, estátuas, bolas ú otras figuras, colocadas en sus balaustradas y en sus líneas de mayor elevacion.

En los vocabularios de arquitectura civil, se dá por lo general la descripcion de la *torre* en los siguientes términos: Cuerpo de fábrica de mucha altura con relacion á la base, coronado á veces de un chapitel ó cúpula que en las iglesias sirve para colocar las campanas, y en las casas particulares para adorno y recreo, y se suele rematar con

una punta de hierro fuerte, bola, cruz, veleta, media luna, etc. La célebre torre ó giralda de la catedral de Sevilla, termina con la estátua de la Fé, que colocada en lugar de veleta, *gira* á impulso del viento (1).

No es de este género de construcciones más usuales, aunque ricas muchas de ellas en detalles arquitectónicos, del que aquí vamos á ocuparnos, sino de la excepcion de la regla general, es decir, de aquellas torres, que si bien tienen indisputable mérito artístico y arqueológico, llaman, sin embargo, la atencion del vulgo, por ver en ellas algo de excepcional y milagroso, como sucede con las *torres inclinadas*, de que existen varias en Europa, siendo en especial notable la llamada *nueva* de Zaragoza.

Las obras de arte, segun dice acertadamente un escritor, no son igualmente comprendidas por el vulgo, como por los artistas; y esto no debe extrañarnos, pues para comprender y admirar en toda su grandeza las inmortales obras del génio, es necesario tener algo de aquella sublime organizacion que las produjo, y «hé aquí por qué, si hubo grandes artistas en todos los pueblos, sólo hasta el presente no hubo más que un pueblo artista, el ateniense.» Pero si el vulgo no comprende en toda su grandeza las obras del arte; si ante un hermoso cuadro, ante una estátua antigua, desesperacion de la estatuaria moderna; ante el templo griego abierto á los cuatro vientos, ó el recogido y misterioso templo gótico, no siente las admirables bellezas que sorprenden al iniciado en los sublimes encantos del arte, no deja en cambio de admirar aquello que más al alcance se halla de su comprension, y de rendirle el homenaje de su entusiasmo. No entraremos ahora, pues no es de este lugar, en la explicacion de tan sencillísimo fenómeno; pero como vayamos á describir la torre *nueva* de Zaragoza, y á mencionar, aunque ligeramente, las demás *torres inclinadas*, admiracion y sorpresa del vulgo, que ve en ellas lo más grande, lo más difícil del arte arquitectónico, hemos querido hacer de paso la anterior observacion.

Efectivamente, el vulgo tiene razon en admirarse de esas robustas moles de piedra, que desde el momento en que se construyeron amenazan desplomarse sobre el suelo, y que, sin embargo, resisten al paso de las tormentas y de los años. No comprende cómo se ha obrado el milagro, y cómo sigue obrándose todavía. De aquí su admiracion por ellas, pues no alcanza que aquella atrevida construccion, que aquella desviacion, que parece ser la precursora de su derrumbamiento, no es, en último resultado, más que un sencillísimo problema de mecánica.

Sin embargo, no es solamente al vulgo á quien repugna creer que las torres inclinadas fueron construidas de ese modo, y muchos le buscan otra explicacion. Para ellos no es tan evidente, como para nosotros, que el artista no hizo más que valerse de un medio facilísimo que la mecánica le proporciona, y creen que las desigualdades del terreno en que se fabricaron, como se supone con la torre inclinada de Zaragoza, ó los hundimientos, como aseguran algunos respecto á las dos torres de la iglesia de San Bartolomé en Bolonia, han dado, despues de haberse construido, á las de que se trata, la desviacion que se nota al mirarlas. Pero hoy está ya fuera de duda, para muchos, á pesar de las largas controversias que se han sostenido con semejante motivo, que los artistas, lo mismo el que trazó la torre inclinada de Pisa, que el que levantó la de Zaragoza, las hicieron con ánimo deliberado de hacerse más célebres, y más notables sus obras.

Celebridad y grande lograron, y áun hoy á pesar de que los conocimientos físicos se han difundido notablemente, logran llamar la atencion del viajero y del artista. Efectivamente sorprende, á pesar de todo, ver cómo aquellas moles colosales parecen separarse de su aplomo, bambolearse y estar eternamente próximas á derrumbarse con estrépito, sin que esto suceda nunca; admira verlas tan seguras y tan firmes, dejando que los aquilones pasen sin hacerlas doblegar, que la tierra tiemble sin que pierdan su equilibrio y se desplomen, que los años y los siglos en su destructora marcha, no las hayan hecho envejecer más pronto que á sus compañeras. La ciencia no sería en verdad más que un hermoso engaño, si lo que ella asegurase que debia suceder no sucediese siempre. No en verdad; no necesitaban los artistas que el terreno desigual les obligase á hacer inclinadas las torres de Pisa y de Zaragoza, ni que los hundimientos viniesen á embellecer, si se puede decir así, las torres inclinadas de Bolonia; bastábale saber que podian inclinar sin temor sus torres, mientras no las hiciesen perder su centro de gravedad, pues á esto y nada más se reduce el sencillísimo, pero no por eso ménos estraño milagro de las torres inclinadas. Son cuatro las

(1) *Torre de iglesia.*—Edificio elevado, casi siempre de planta cuadrada, que es parte de la fachada de la iglesia, coronado regularmente de un chapitel que domina los edificios de la poblacion. La torre cuya planta es cuadrada, se llama *torre cuadrada;* aquella cuya planta es un círculo, se llama *torre redonda. (Dicc. de Arquitectura civil*, por D. Benito Bails. Madrid, 1802).—*Torre.*—Cuerpo de fábrica de mucha altura con relacion á la base, coronado á veces de un chapitel ó cupulilla que en las iglesias sirve para colocar las campanas, y en las casas particulares para adorno y recreo, y se suele rematar con una punta de hierro fuerte, bola, cruz, veleta, etc. *(Vocabulario de Arquitectura civil*, por D. Mariano Matallana. Madrid, 1848).

principales ó más conocidas, que se hallan, tres en Italia, á saber, dos en Bolonia y la tercera en Pisa, y una en España, la que ya hemos mencionado de Zaragoza (1). Hé aquí por qué no podemos por ménos de añadir, que en Europa, las torres llamadas *nueva* de Zaragoza, é *inclinadas* de Pisa y Bolonia, son monumentos notables por su antigüedad, y por la inclinacion que en ellas se observa.

Ocupémonos primero de la torre inclinada de Zaragoza, puesto que la tenemos en nuestra patria, y es el objeto principal de esta monografía. La torre *nueva* de Zaragoza, de que se conserva un modelo en el Museo Arqueológico Nacional, hecho admirablemente de hoja de lata, por el artífice aragonés Sr. Valero Tiesto, debe su orígen al deseo que tuvo el consejo de la ciudad de poseer un reloj que se oyera en toda ella, concibiendo el proyecto de colocarle en una torre tan alta, tan adornada y tan magnífica, que distinguiese á Zaragoza como metrópoli de todas las demás villas y ciudades de Aragon, y áun, si pudiese ser, de la España entera. Consultóse para el caso á todos los maestros de obras de la ciudad, cristianos y moriscos; y por acuerdo unánime se resolvió fabricar la torre, aislada de todo edificio, en la plaza de San Felipe, frente á la iglesia de este nombre. Procedieron á levantar los planos los maestros Gabriel Gombao y Juan Sariñena, cristianos; Iuce de Gali, judío, Ezmel Ballabar y Monferriz, moros; el primero de los cuales fué el director principal de la fábrica. Segun el plano, debia tener la torre un cimiento de 56 piés de profundidad y una elevacion de 297 desde el pavimento hasta la cruz. Jaime Ferrer, vecino de Lérida, se encargó al mismo tiempo de la fundicion de las campanas que debian dar las horas y los cuartos. La obra quedó concluida en quince meses; mas luégo en corregir defectos y en añadir adornos se invirtieron cerca de siete años, no dándose por terminado todo hasta el de 1512.

La figura de la torre es octógona; su diámetro mayor tiene 45 piés, su pared interior 7 de grueso y 3 la exterior, entre las cuales está una escalera bastante tendida de 4 piés y 8 pulgadas de anchura, en forma espiral y alumbrada por ventanas á la altura conveniente. A contar desde el suelo, el edificio, construido de ladrillo con diferentes labores y realces, se eleva en ocho lados hasta los dos tercios de su altura total: desde allí forma un polígono de diez y seis lados, constituyendo la línea divisoria ocho piedras labradas que han sustituido á los ocho escudos de armas de la ciudad primitivamente puestos. Sobre estas piedras cargan ocho torrecillas que se elevan hasta el plano superior, donde ocho ventanas de hermosos arcos de herradura dan salida á otros tantos balcones. El remate hasta 1749 estaba formado de pirámides terminadas en bolas de piedra en los diez y seis ángulos, un chapitel y veleta; pero en aquel año se proyectó y ejecutó una cubierta de tres cuerpos emplomada, que concluye con la espiga en que está colocada la campana del reloj, una bola y un arpon dorados, y por último la cruz. Así la altura de la torre es hoy de 312 piés.—La inclinacion que se advierte en esta torre por la parte del Sudoeste, es de 9 ½ piés. Empieza á notarse desde la elevacion de 3 varas del suelo, y sigue haciéndose visible hasta poco más de los dos tercios de su altura. Desde allí continúa en línea perpendicular sin desnivel alguno (2).

A defecto del terreno atribuyen algunos, como hemos dicho ya, la construccion de la torre de Zaragoza, que ideó en los primeros años del siglo XVI nuestro Gabriel Gombao; pero no todos siguen esta opinion, pues el artista le dió el trazado que tiene, segun aseguran los más, para hacerse él más célebre y hacer al mismo tiempo más celebrada su obra. Tiene esta torre el mérito de ser de las más inclinadas; pues alcanza á 9 ½ piés de Castilla su inclinacion, mientras que la más inclinada de las de Bolonia sólo está 8 piés fuera de su aplomo. Sin embargo, la mejor de estas torres, y la que presenta al mismo tiempo más inclinacion, es la tan celebrada torre de Pisa. Pero ántes de ocuparnos de ella, pues es más importante, debemos consignar que, en efecto, Bolonia encierra tambien dos monumentos curiosos, que dan á esta ciudad una fisonomía particular, y son las dos *torres inclinadas* que existen en ella, la *torre Asinelli* y la *torre Garisenda*. La torre Asinelli fué construida, por los años de 1100, por la familia Asinelli. Su altura es de 257 piés de Bolonia, y tiene 3 ½ piés fuera de la perpendicular. Medida esta inclinacion, despues del temblor de tierra del año 1779, se halló que no habia aumentado. En una nueva medicion hecha en 1813, se notó que habia tenido un ligero aumento. Se llega á su cima por medio de una escalera de 447 peldaños. La torre Garisenda se llama tambien la *Mozza*, y fué construida en 1110 por Filipo y Odo Garisenda. Tiene 130 piés de altura; su inclinacion, medida en 1762, era de 8 piés al Este y 3 piés al Sur. Nuevas mediciones hechas en 1813, dieron un aumento de un pié y medio. Esta inclinacion, debida á algun temblor de tierra, ó acaso

(1) *Las torres inclinadas.*—MUSEO UNIVERSAL de 4 de Agosto de 1861.—Madrid: Gaspar y Roig, editores.
(2) *La Torre nueva de Zaragoza.*—MUSEO UNIVERSAL de 23 de Junio de 1861.—Gaspar y Roig, editores.

al propio movimiento durante su construccion, segun opinan algunos, ya existia en tiempo del Dante, á cuyo poeta le sirvió de comparacion en los siguientes versos:

Qual pare a riguardar la Garisenda
Sotto il chinato, quando un novol vada
Sovra essa si, ch'ella in contrario penda (1).

Ya que nos ocupamos aquí de la torre inclinada de Zaragoza, permítasenos describir, como por vía de comparacion, la igualmente inclinada de Pisa. La historia artística de la ciudad de Pisa, como dice Fœrster, marcha al par de su historia política. La época de su pujanza política, coincide en efecto con los dias más florecientes de su escuela de escultura; y ¡cosa rara! el mismo año en que se acabó el gran cementerio, llamado *Campo Santo*, admirable monumento del génio de Juan de Pisa, célebre escultor hijo de Nicolás de Pisa, fué el mismo año en que desaparecia la república. Las guerras habian familiarizado á los pisanos con los grandes monumentos de la antigüedad, y despertando con sus victorias su amor al arte, tuvieron tambien medios para satisfacerle. Inspirándose en las mejores obras de Roma y de Bizancio, é imitando los tesoros artísticos que Pisa habia conquistado, fué como la arquitectura elevó en aquella ciudad sus mejores construcciones, sus más bellos y memorables monumentos: el *Duomo*, que es acaso el ejemplo más antiguo de la union del estilo bizantino con el estilo romano, union de las cúpulas con el estilo de las Basílicas, el Baptisterio, etc. Sin embargo, carecia aún el arte de bases y reglas fijas, y sólo servia, al parecer, de guía la antigüedad, no llamando otra cosa la atencion. Pero en el siglo XIII ya se declara abiertamente esta tendencia, cabiéndole á Nicolás de Pisa la gloria de abrir nuevos horizontes, aceptando las ideas de su tiempo, llenas de respeto por la representacion tradicional de los asuntos sagrados, pero reemplazando las figuras bizantinas, delgadas y faltas de animacion y de vida, por génios, dioses y héroes, y áun animales y adornos, tales como los veia en los sarcófagos y capiteles antiguos de las épocas de mejor gusto. Aparte de la simetría de las proporciones, que no conocia, llegó á poseer una belleza de forma casi increible para aquel tiempo. Sus tendencias hácia el progreso del arte eran marcadísimas, pero áun quedaban poco expresadas, al ménos segun la expresion viva del sentimiento y de la idea que ya reclamaba su época. Bajo este punto de vista, la Alemania se encontraba más avanzada, como demuestra la catedral de Strasburgo, y de ella es preciso reconocer que partió la influencia sobre la Italia, viéndose abandonar á Juan de Pisa, hijo de Nicolás, la imitacion del antiguo, para dar mayor riqueza y variedad á sus figuras, y sobre todo mayor vivacidad á la expresion. Por imperfectas que fuesen todavía muchas de sus figuras; por falsa que fuese aún aquella misma expresion, fué adoptado su estilo, y se propagaron por Italia su escuela y sus trabajos. Podríamos citar contemporáneos suyos que le imitaron, y monumentos debidos á la influencia de su escuela; pero nos apartaríamos demasiado de nuestro asunto, y áun de la época en que la célebre torre de Pisa fué levantada.

En esta ciudad, notable por haberse celebrado en ella el gran Concilio que conjuró el profundo cisma que amenazaba, en los primeros años del siglo XV, turbar la paz de la Iglesia; en esta ciudad y cerca de su hermosa catedral, se levanta la famosa torre que lleva su nombre; torre desde la cual Galileo hizo sus notables experimentos sobre la gravedad del aire, particularidad por la cual debia ya ser admirada y respetada, áun cuando á los ojos del artista y del viajero no tuviese interés alguno (2).

No sucede esto, sin embargo, pues como obra de arte es esta torre bastante notable, y se recomienda por su

(1) Dante.—*El Infierno*, XXXI.

(2) Le *Campanile*, à côté du Dôme, ou la célèbre *Tour penchée*, bâtie en 1174 par Guillaume d'Insbruck et Bonnano de Pise, est de forme cylindrique, et a sept étages de colonnades superposées au nombre de 207. Son inclinaison est de plus de 12 pieds, sa hauteur, de 142. On a beaucoup débattu les causes de son inclinaison, que quelques uns ont voulu croire volontaire; l'opinion la plus probable est que le sol aura cédé sous le poids de cette tour lorsqu'elle était déjà élevée à la moitié de sa hauteur, et que les architectés en continuèrent la construction sur le même plan. A une certaine hauteur, des colonnes plus hautes d'un côté que d'un autre attestent les efforts faits pour se rapprocher de la verticale, les murs furent egalement fortifiés par des barres de fer. Ce clocher renferme sept glandes cloches qui, sonnées tous les jours, en confirment la solidité. Son inclinaison servit à Galilée, né à Pise, à faire des experiences célèbres sur les lois de la gravitation.—De la plataforne, où on monte par 330 degrés, on a une très-belle vue: sur la chaine des Apennins des côté de Lucques, sur une ligne de mer étendue, que domine à droite, comme une montagne isolé, l'ile de la Gorgone, puis successivement en allant vers la gauche Capraja, et, si le temps est très-clair, la Corse à l'horizon, et en fin l'ile d'Elbe, dont une extrémité seulement apparait derrière le Monte Nero, au S. de Livourne. Là, à l'horizontalite du sol, on peut reconnaitre aisément que c'était jadis un bas fond occupé par la mer. Au bord de la mer une ligne de sombres forêts fait partié de la ferme de S. Rossore, appartenant au grand duc.»—*Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Italie et de la Sicile, par A. J. du Pays.*— Paris, 1855.

belleza. Se compone de ocho cuerpos; el primero más alto que los demás, el último más estrecho y rodeado de dos airosas balaustradas. Esta torre es la más inclinada de todas las que se conocen, pues tiene 5 metros de inclinacion por 59 de alto (1). ¿Dióle el artista dicha inclinacion, como para muchos está fuera de duda, ó el débil terreno de Italia? Esa tierra volcánica, por lo cual la hermosa Península italiana puede decir que ha sido trabajada por las revoluciones de los hombres y de la naturaleza, ¿ha sido la que la hizo inclinar su frente hácia la tierra que la sostiene? Esto ha sido objeto de multiplicadas controversias, sin que hasta ahora la primera de estas opiniones haya sido verdaderamente vencida.

No obstante, Giorgio Vasari, pintor y arquitecto aretino, que escribió las vidas de los mejores pintores, escultores y arquitectos que se habian conocido hasta su tiempo *(vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti)*, no es de esta última opinion (2). Merecen consignarse sus consideraciones y noticias, tales como se hallan en la vida de Arnolfo di Lapo, arquitecto florentino. «Pigliando poi l'arte alquanto di miglioramento per l'opere d'un Guglielmo »di nazione (credo io) Tedesco (3), furono fatti alcuni edifici di grandissima spesa e d'un poco migliore maniera: »perchè questo Guglielmo, secondo che si dice, l'anno 1174 insieme con Bonanno scultore (4), fondò in Pisa il cam- »panile del Duomo, dove sono alcune parole intagliate, che dicono: *A. D.* M. C. 74 *Campanile hoc fuit fundatum* » *Mense Aug* (5). Ma, non avendo questi due architetti molta pratica di fondare in Pisa, e perciò non paliticando la »platea come dovevano, prima che fussero al mezzo di quella fabrica, ella inchinò da un lato, e piegò in sul più »debole, di maniera che il detto campanile pende sei braccia e mezzo fuor del diritto suo, secondo che da quella »banda caló il fondamento; e sebbene ciò nel dissotto è poco, e all' altezza si dimostra assai, con fare star altrui »maravigliato, come possa essere che non sia rovinato e non abbia getato peli, la ragione é, perchè, questo edifizio »è tondo fuori e dentro, e fatto a guisa d'un pozzo voto e collegato di maniera con le pietre, che è quasi impossibile »che rovini, e massimamente aiutato dai fondamenti, che hanno fuor della terra un getto di trebraccia, fatto, come »si vede, dopo la calata del campanile per sostentamento di quello (6). Credo bene che non sarebbe oggi, se fusse »stato quadro, in piedi, perciocchè i cantoni delle quadrature l'avrebbono, como spesso si vede avvenire, di maniera »spinto in fuori, che sarebbe rovinato. E se la Carisenda (7), torre in Bologna e quadra, pende e non rovina (8), »ciò avviene perchè ella è sottile e non pende tanto, non agravata da tanto peso, a un gran pezzo, quanto questo »campanile; il quale è lodato, non perchè abbia in se disegno o bella maniera, ma solamente per la sua strava- »ganza, non parendo a chi lo vede che egli possa in niuna guisa sostenersi. Ed il sopraddetto Bonanno, metre si »faceva il detto campanile, fece l'anno 1180 la porta reale di bronzo del detto Duomo di Pisa, nella quale si veg- »giono queste lettere: *Ego Bonannus Pis. mea arte hanc portam uno anno perfeci tempore Benedicti aperarii,* etc.»

Esta es la opinion de Vasari en cuanto á la torre inclinada de Pisa.

Respecto á la de Zaragoza, mientras no aparezcan datos coetáneos que expliquen el orígen de su inclinacion, se seguirá suponiendo por unos que fué un alarde de habilidad por parte del arquitecto que la construyó, mientras

(1) *Las torres inclinadas.* — MUSEO UNIVERSAL del 4 de Agosto de 1861.

(2) *Le opere di Giorgio Vasari pittori e architetto aretino.—Parte prima contenente porzione delle vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti.—Firenze per David Passigli e Socj.* — 1832-1838.

(3) Questo Guglielmo, che dal Vasari si dice, ma con esitazione, tedesco, dal Dempstero è detto d'Inspruk. S'egli operò nel 1174, non può essere certamente, come vorrebbe il Della Valle, quel Guglielmo, che secondo le parole del Vasari si governava col consiglio di Niccola. Non col consiglio, ma colle norme già ricevute da Niccola, può essersi governato quel Guglielmo Pisano, che lavoró come il Della Valle qui nota, ne' bassirilievi del Duomo d'Orireto. — *(Annotazioni alla vite di Giorgio Vasari).*

(4) Con Bonanno e con Tommaso Pisani, come si ha dal Teatro della Basilica Pisana del Martini e da altri libri. — *(Annotazioni alla vite di Giorgio Vasari).*

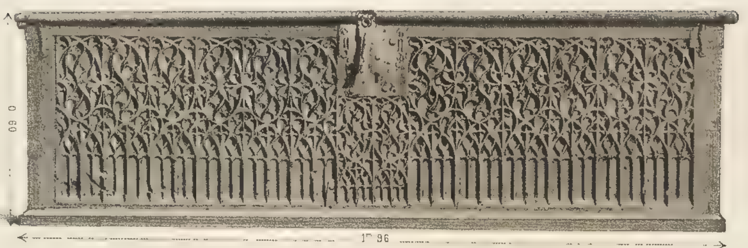
(5) Il Duomo, siccome consta da una delle iscrizioni della facciata riferite dal Cicognara, era stato fondato piu d'un secolo innanzi, cioè nel 1063. Un dici anni prima del campanile cioè nel 1153 (suppliamo qui ad un'ommissione delle note al Proemio delle Vite) era stato fondato il Batistero che il Vasari dice fondato nel 1060, che sarebbe tre anni innanzi al Duomo. Il vero anno della sua fondazione trovasi in un pilastro a destra entrando; anno celebre, dice il Cicognara, poichè in esso fu pur dato principio all' edificazion delle mura della città secondo i disegni di Bonanno. Il quel pilastro si La pure il nome dell' architetto del sacro edifizio, che fu Diotisalvi dal Vasari non rammentato. — *(Annotazioni alla vite di Giorgio Vasari).*

(6) Questo campanile, circondato da 200 colonne, è alto [illegible] palmi, grosso 230, e ne pende 17, benche all' occhio apparisca di più. E una stravaganza, dice il Cicognara, l'attribuire come hanno fatto alcuni questa pendenza ad un capriccio dell' architetto o degli architetti. Ben deve attribuirsi alla lor profonda perizia l'avere, veduta la pendenza, continuata la fabbrica, calcolando esattamente fino a che punto ciò potea farsi senza temere per la solidità. — *(Annotazioni alla vite di Giorgio Vasari).*

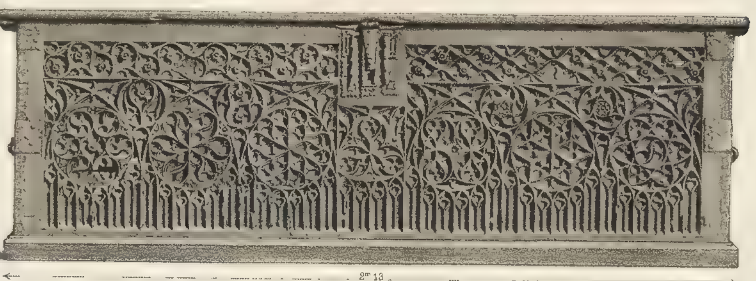
(7) O Garisenda, dalla famiglia Garisendi, che la fece fabbricare, dicesi, nel 1110. Chiamasi anche Torre mozza. — *(Annotazioni alla vite di Giorgio Vasari).*

(8) Anche la sua pendenza fu attributa da taluni a capriccio dell' architetto. Fu mostrato ad evidenza del Brianconi e da altri com' era un effetto del terreno cedevole. — *(Annotazioni alla vite di Giorgio Vasari).*

otros lo atribuirán á un movimiento posterior del terreno sobre el que se asentaba la obra. Ocúrresenos á nosotros una tercera explicacion, aplicable á la torre nueva de Zaragoza, lo mismo que á las inclinadas de Bolonia y de Pisa. Sus maestros constructores pensaban hacerlas perfectamente perpendiculares, á no dudarlo; pero observando notable inclinacion al llegar á cierta altura, por movimiento del terreno, aprovecharon, ayudados del arte, la coyuntura que se les ofrecia para elevar una torre aplicando uno de los más conocidos problemas de mecánica. Pudieron dar mayores gruesos y mayor solidez tambien á los materiales empleados en el lado opuesto á la inclinacion, y lograban así contribuir á un equilibrio que, como ya hemos dicho, se atribuye por el vulgo, al contemplar la *torre nueva* de Zaragoza, á milagroso portento, pues de lo contrario, desconociendo las leyes físicas, no sabe á qué atribuirlo.

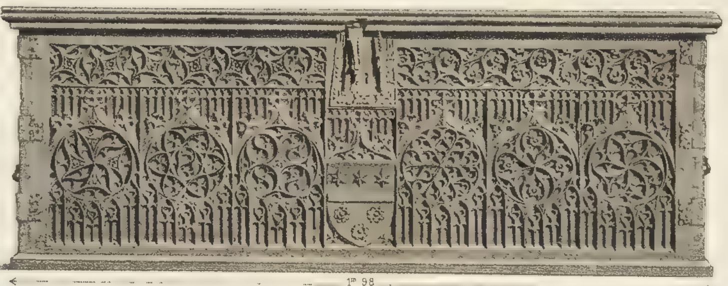














ARCONES OGIVALES DEL SIGLO XV.

(Museo arqueológico nacional)







R. Velazquez, dibujó. — M. Teruel cromo-litº — Lit. de J. M. Mateu, Cª de Recoletos, 4

ARCONES DE LA PROPIEDAD

del Exmo Sr Marques de Orovio

(Escala de 0'10 por metro.)

ARCONES OJIVALES

DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL,

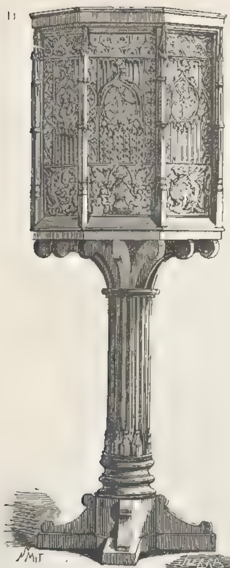
Y

DEL RENACIMIENTO,

PERTENECIENTES AL EXCMO. SEÑOR MARQUÉS DE OROVIO;

POR

DON MARIANO CATALINA.



(1)

En el tomo II de esta obra, y en la página 273, encontrarán los aficionados un extenso y luminoso artículo, debido á las eruditas investigaciones hechas por el Excmo. Sr. Marqués de Monistrol. Con propósito de describir un arcon ojival del siglo XV, el autor ha creido pertinente hacer una reseña histórico-crítica de esta clase de muebles, y con gran caudal de datos y noticias, ha conseguido su objeto hasta tal punto, que muy poco ó nada se pudiera añadir sobre esta materia, á lo ya recogido por el Sr. Marqués de Monistrol.

Desde la *arca santa* del viejo Testamento, hasta las construidas en tiempos más precisos y no lejanos, ha recorrido el autor de la Monografía cuanto de más notable se conoce en esta clase de muebles, recogiendo al propio tiempo muchas de las noticias y descripciones que sobre ellos han dado escritores antiguos y modernos. Los diferentes usos á que se han destinado en todos los tiempos, las distintas formas que han tenido, segun las épocas, su decoracion siempre en armonía con el progreso ó decadencia del arte, su division en ocho clases para indicar el destino á que se las dedicaba, y los textos y notas que justifican la existencia de los ejemplares citados, todo puede encontrarlo allí el lector, sin necesidad de que nosotros lo repitamos; trabajo que, por otra parte, sobre ser importuno, no daria por resultado más que la reproduccion del primero, probablemente desfigurado y maltrecho.

Hecha, pues, ya la historia de los *arcones*, y descrito y analizado el que sirve de objeto á aquella monografía, nada podremos añadir á lo en ella expuesto respecto á los arcones ojivales, sino llamar la atencion hácia los notabilísimos de la misma clase que en el Museo Arqueológico Nacional se conservan, acompañando bien dibujada lámina de ellos, y consignando que el principal y más notable se debe á generosa donacion del cabildo de la catedral legionense, habiendo sido adquiridos los demás por compra, ignorándose su determinada procedencia. No sucede lo

(1) Púlpito del refectorio de San Márcos de Leon, hecho con tablas entalladas durante el siglo XV, existente en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

mismo con los del Sr. Marqués de Orovio, copiados en la segunda lámina que acompaña á esta Monografía, pues éstos, debidos á un arte de orígen y tendencias distintas, requieren más detenida descripcion, toda vez que señalan el camino recorrido por los artistas dedicados á esta clase de escultura, en los tiempos posteriores á aquel en que se hizo el que el Sr. Marqués de Monistrol describe y los del Museo Arqueológico Nacional.

El Excmo. Sr. Marqués de Orovio, Ministro de Fomento, por cuya ilustrada iniciativa fundó la Reina Doña Isabel II el Museo Arqueológico Nacional, y protector decidido de todo aquello que puede contribuir al mayor esplendor de las letras y de las artes españolas, es á la vez celoso é inteligente aficionado á las antigüedades. Entre los diversos objetos de arte que posee, merecen estudio especial tres *arcones* del Renacimiento, que ponen de manifiesto el camino que recorrió esta clase de escultura durante el siglo XVI. Difícil es señalar la procedencia de estos tres arcones, que vinieron á ser propiedad del Sr. Marqués por haberlos comprado á personas que no tenian noticia alguna de su primitivo destino. Sin embargo, teniendo en cuenta la comarca donde él los halló y el decorado de alguno de ellos, casi se puede afirmar que pertenecieron á alguno de los monasterios de la Rioja, probablemente al de Nájera, al de la Estrella ó al famosísimo de San Millan de la Cogulla.

Intentaremos hacer su descripcion, dando principio por el que ocupa el primer lugar en la lámina, que, á nuestro juicio, no es el que cuenta mayor antigüedad. Está esculpido en madera de nogal, y sus frentes dan las dimensiones de 1,64 de largo, 0,65 de alto y 0,60 de ancho. La tapa, fija con dos bisagras, no presenta más trabajo artístico que la ligera talla que perfila sus bordes, indicando sencillas y simétricas hojas acuáticas, que revisten la forma de un cuarto bocel invertido en los tres frentes del mueble; síguese un esgucio recto, y con él se compone el total espesor de la indicada tapa. Cierran los extremos laterales del frente dos fajas planas con conato de encuadrarle; pero sin duda, para aprovechar mayor superficie con la abundante y complicada talla que le decora, el artista creyó conveniente cortar la parte superior é inferior, no dejando más plano á la altura de aquéllas que el rectángulo donde está fija la cerraja, la cual es de construccion moderna, imitando el decorado de todo el arcon. Bajo ésta, y dentro de una moldura circular, se ve un busto de hombre barbado, y cubierta la cabeza con gorra alemana: está perfilado á la izquierda, manifestando grandiosidad en la forma y excelente ejecucion. El tipo de esta cabeza tiene más de la raza flamenca que de la española, y por más que no pueda asegurarse que sea un retrato, su fisonomía reviste el carácter de los hombres del Norte que acompañaron á Cárlos V, y sus facciones no discrepan mucho de las del mismo emperador. Apóyanse en los dos lados de este medallon cornucopias elegantemente vueltas y adornadas de ligeras hojas y airosos vástagos. Sobre estas cornucopias se apoyan dos característicos grifos ó animales fantásticos, tan ligeros y elegantes como los que decoran las célebres *loggias* del Vaticano, viniendo á patentizar el estilo peculiar del Renacimiento, á que pertenece esta obra de arte.

En los espacios que resultan á uno y otro lado de la parte central vénse niños alados, cubiertos solamente por una banda flotante que pende del hombro y que sólo les tapa una pequeña parte del cuerpo. De dos en dos sostienen con cabeza y manos una cartela en la que aparece sentado otro niño, tambien alado, del todo desnudo y con banderola en la mano. La actitud que presentan es enteramente igual, tanto los de arriba como los de abajo, dando cierta monotonía á la composicion, sin que, á nuestro juicio, tengan más significado que el capricho del artista, un tanto abigarrado. Completan el frente del mueble dos trofeos militares, consistentes en petos á la romana, adornados de colgantes de frutos y cintas flotando, y sostenidos por revueltas hojas que les sirven de apoyo y se prolongan hasta la parte inferior, cerrada por un *toro* gallonado entre dos filetes, que se apoya en bolas aplanadas y de hoja picada, terminando así la sencilla forma del *arcon*. Aunque á nuestro entender su antigüedad no pasa del último tercio del siglo XVI, el estilo de su escultura es puro, y marca bien claro el renacimiento del arte, indicando delicadeza en la manera franca de representar los menores detalles de su decoracion. Pertenece, pues, á la última época en que se construyeron esta clase de muebles, que poco á poco, y ya en el siglo XVII, fueron cayendo en desuso para ser reemplazados por los escritorios y arquimesas, que tan en boga ha puesto la moda en nuestros dias.

Es el segundo arcon tambien de nogal y esculpido, midiendo un metro 65 centímetros de largo, 75 centímetros de alto y 64 de ancho. Presenta, como el anterior, caractéres evidentes del Renacimiento; pero el artista que lo decoró estaba educado en mejor escuela, y su conjunto es más grandioso por la forma y por el estilo. Anterior, aunque no mucho, al que le precede, la unidad que ofrece la escultura de su frente, y la ligereza con que está ejecutada su complicada labor, recuerdan mejor los buenos tiempos del renacimiento del arte italiano. Comenzaremos su descripcion por la tapa, muy semejante á la de su compañero, de la que sólo se diferencia por el picado que se advierte en

los recortes de las hojas. Una faja plana encuadra todo el frente; pero en los extremos laterales, y en la parte alta, le perfila en su borde interior una sarta de figuradas perlas y talon labrado que rodea tambien la forma cuadrangular de la característica cerradura, que, aunque de nuestros dias, es obra de hábil y experimentado cerrajero; pues todas sus labores están en perfecta armonía con las que sobre la madera aparecen talladas. Debajo de esta cerradura hay en relieve un medallon cóncavo que afecta la forma de un plato, y que por único adorno tiene en su derredor un resalte imitando el cordon franciscano. Ocupa el centro de este medallon una cabeza humana barbada, descubierta y perfilada á la derecha, distinguiéndose claramente el cuello del traje. Esta cabeza, cuya talla no es de gran esmero, tiene sin embargo franqueza y valentía, resaltando en ella una expresion de que carece la descrita anteriormente, sin que se le pueda atribuir la representacion de personaje alguno, pareciendo simplemente un adorno muy en uso en las obras de la época á que pertenece. Dos sirenas, que se extienden de alto abajo por todo el frente, sirven de tenantes al marco de la cerradura. Sus frentes están cubiertas por extraño tocado, que termina con cabezas de leon. Caprichosas cartelas de ondulados recortes cruzan por encima de las figuras, y se enlazan con ligeros vástagos que vienen á sostener el medallon del centro, dando unidad y gracioso aspecto al conjunto.

Al escamoso cuerpo de las figuras le revisten espaciadas y grandiosas hojas, que en desarrollada curva ocupan todo el espacio que media hasta la moldura que le encuadra, terminando en los ángulos por graciosas volutas. Otra curva que sale de la espalda de cada sirena, revestida tambien de hojas parecidas á la ya descrita, marcha concéntrica con ella hasta formar tres vueltas de voluta enlazadas con simétricos vástagos, oportunamente distribuidos para llenar los espacios más débiles de adorno, y terminando por cabezas de mónstruos grotescos que ocupan el centro de los espacios laterales. Dos antorchas istriadas y torneadas encajan en las aristas de los costados del mueble, terminando éste por un pequeño toro adornado de talladas hojas, que descansa en un lintel sobre bolas aplanadas y esculpidas.

Ya hemos indicado que este arcon no debió ser construido ántes del segundo tercio del siglo XVI, y que se distingue por la grandiosidad que resalta en todo su decorado y la buena distribucion de sus adornos. No es, pues, aventurado asegurar que es uno de los más bellos ejemplares que conocemos de este tiempo, y que tiene la riqueza de ornamentacion y las demás cualidades características que distinguen á las buenas obras del siglo XVI.

Pasemos, pues, á describir el último y tal vez el más antiguo de los tres muebles de que nos hemos propuesto hacer una sucinta é incompleta reseña. Algo más bajo que el anterior, el arcon de que nos ocupamos es en su largo y en su ancho próximamente igual á aquél. Tambien de nogal esculpido, su tapa fija por dos bisagras tiene una menuda talla que perfila sus bordes, hecha con simétricas hojas acuáticas, picadas igualmente en los recortes, afectando la forma de un cuarto bocel invertido, y terminando por un esguncio recto.

El frente se divide en dos secciones horizontales: la superior, más estrecha, puede considerarse como un friso, y la inferior, que llena casi el frente, como la parte principal del mueble. Enciérrase toda la talla en fajas de talon más anchas en los extremos laterales que en los del centro, y ocupa el medio de la parte superior una cerradura modernas muy notable por su buena forma y por el primor con que están trabajados el leon y la corona que la adornan. A los lados de la cerraja, y dentro del friso, se ven tallados en la madera dos medallones circulares que contienen bustos perfilados al centro, encerrados á su vez entre cuatro delfines afrontados. La cabeza de ambos está cubierta: el de la derecha con una gorra á manera de turbante, y el de la izquierda con corona real.

Perpendicularmente á la cerradura y en la seccion inferior se ve un ángel de frente, vestido y con las alas extendidas, sosteniendo con ambas manos un escudo donde en caprichosos y enlazados caractéres se lee el monograma de Jesús. Del cuello del ángel pende por ambos lados una cinta que atraviesa el escudo, viniendo á terminar sus extremos en flores de cuatro hojas. Una guirnalda ornamentada de hojas, tambien con anillos perlados y frutos, rodea circularmente el escudo donde aparece el monograma, separándole de los dos espacios laterales, cuya esculpida composicion es idéntica en uno y otro. Sirve de centro á esta parte del mueble un flamero ricamente decorado, de forma balaustrada. Dos figuras humanas afrontadas apoyan sus manos sobre el centro y parte superior de los flameros. Su forma de sirena y las alas que ostentan les dan un carácter fantástico, muy en armonía con el conjunto de la composicion, siendo de notar que ni por su sexo, ni por su expresion, ni por sus tocados, se parecen las unas á las otras. Rodéalas por medio del cuerpo una seccion de hojas apuntadas, que en disminucion se prolongan en dos nuevas secciones hasta tocar en la base del flamero, cubriendo el remate del cuerpo de forma de pescado, que en graciosas curvas termina con flores. Concluye, pues, el mueble de la misma manera que el que le precede, salvo que el toro de éste es completamente liso.

Como los anteriormente descritos, reune este arcon los mejores elementos del arte escultural decorativo, ingeniosísimamente aplicados. Tal vez está ménos primorosamente trabajado que sus dos compañeros; pero presenta caractéres de mayor antigüedad, y se acerca más á los primitivos modelos del Renacimiento. Sin que su estilo tenga en los detalles apariencia gótica, su conjunto, sin embargo, presenta alguna reminiscencia ojival que le dá naturaleza en época más antigua que á los otros arcones.

Hemos terminado nuestra desaliñada reseña de estos tres muebles, que aparte su mérito artístico, son notables porque representan tres épocas distintas en el decorado ornamental del Renacimiento, y son como un complemento de los otros arcones, propiedad del Museo Arqueológico Nacional y del Sr. Marqués de Monistrol. Si al describir los que pertenecen al Sr. Marqués de Orovio hemos conseguido siquiera despertar la curiosidad del lector para que recuerde ó lea la Monografía de que hacemos mencion al comenzar nuestro artículo, nos damos por satisfechos y hasta creeremos útil nuestro trabajo.

ARQUEOLOGÍA NAVAL.

GALERAS DE LOS SIGLOS XV Y XVI;

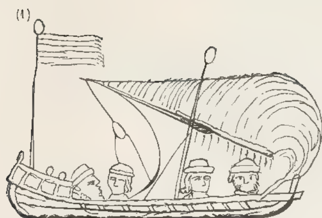
POR

DON FRANCISCO JAVIER DE SALAS,

CAPITAN DE NAVÍO É INDIVIDUO DE NÚMERO DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA.

I.

(1)



Si la importancia de los objetos ante la Arqueología se graduase por la influencia que han ejercido en la historia de la humanidad, pocos alcanzarian la altura de los navales en el estadio de esta ciencia de los recuerdos; porque en verdad que no se registra un hecho de trascendencia sin que aparezca el vaso marítimo como medio indispensable para realizarlo.

¿Qué fué el Arca, segunda cuna del humano linaje, sino una nave, falta de timon, desprovista de velas, de remos y de otros útiles necesarios al hombre, pero de que no habia menester la Providencia Divina para darle direccion y hacerla arribar al punto marcado en sus designios?

Y viniendo á tiempos conocidos y de todos estudiados, ¿no eligieron una nave para tratar sobre el reparto del mundo, Octavio, Antonio y Pompeyo? ¿No ofreció á éste el pirata Mena, apoyado en las suyas, no ya la parte mínima que le dejaban, sino todo el imperio de Roma? ¿No se valió de una nave la reina de Egipto para encadenar á su belleza la enérgica voluntad del triunviro más ardoroso? ¿No debió Octavio á la nave *liburna* el imperio de los imperios, el dictado de Augusto, el cetro del mundo?

En las irrupciones de los normandos; en las expediciones de Wamba; en la conquista de nuestra España por los sectarios del Islamismo; en las de Almería, Mallorca y Valencia; en las de Sicilia, Cerdeña y Córcega; en las agresiones de Aragon contra Nápoles; en las expediciones armadas contra Pisa, Génova y Venecia; en las enderezadas contra infieles á Argel, Túnez y Trípoli, contra turcos y griegos al Bósforo, Suria y Romania, ¿hubiera orlado la historia los nombres de los Jaimes, Pedros y Alfonsos de Aragon, ni los de Roger de Lauria, Marquet Mallol, Vilaragut, Queralt, Entenzas Rocafort y Santa Pau sin el vaso marítimo que los sustentó durante la pelea, ó que los trasportó al teatro de sus hazañas?

No en vano dijimos en otro lugar de esta publicacion (2) que «la galea ó galera enlazó pueblos en el tráfico, los identificó en leyes, costumbres, religion é idioma, sustentó ilustres guerreros, grandes capitanes, príncipes esclarecidos, famosos reyes; desciñó coronas, levantó tronos, derrocó imperios, fué, en una palabra, símbolo de poderío y riqueza de naciones que ostentaban su pujanza en el mar.»

---

(1) El *Luxer* con que Jaime Jener llegó al rio del Oro, en la costa de África, el año de 1346. Copiada de la *Carta de marear catalana* de 1375.
(2) T. VI, p. 51.

Y no queríamos con ello concretar su importancia á los siglos á que allí se refiere, ni siquiera hasta aquella época; no: que el mismo papel habia representado, aunque con nombres diversos, en otras anteriores, y estábale reservado uno más importante aún, en los últimos siglos de la Edad-media y en todos los de la Baja-edad.

Si con el de *Pentecontora* saqueó á centenares villas y poblaciones fuertes del Imperio romano, cautivó distinguidos pretores mofándose de sus lictores y togas pretextas, robó templos, derribó altares, puso en alarma á la Ciudad del mundo, osando surcar las turbias ondas del Tiber hasta las siete colinas, y tuvo el misterioso poder de sacudir el letargo de los Padres Conscriptos, que así vieron holladas por unos piratas miserables las águilas que cobijaban el *labarum* del primero, y para ellos único pueblo del orbe; con el de *nave longa* dió despues á Pompeyo el señorío del Mar Tirreno, y á décimo Bruto, general de mar de Julio César, el dominio sobre Venetos y Massillienses; con el de *liburna* quitó cetro y vida á Cleopatra y Marco Antonio, y bajo el de *dromon* asentó á los Paleólogos en el trono más firme del Oriente.

La galera, eslabon de tantos y tan notables sucesos, bastaria por sí sola á dar interés á la Arqueología naval, si á su estudio no empeñara, por otra parte, lo que contra ella conspira la naturaleza del elemento donde hay que buscarla.

Porque en la corteza sólida de nuestro planeta quedan trazos más ó ménos visibles de las generaciones que fueron. Un trozo de vía antigua dá lugar á la investigacion del suburbio, éste al de la villa ó ciudad, y aquí ruinas de un edificio, allí de un cenotafio, más allá de un mosáico alegórico, y aquí y allí inscripciones, estátuas, pinturas, que no por incompletas son ménos preciadas, encaminando la deduccion á un punto seguro, llevan un triunfo á la Arqueología, nueva página á la Historia, y un quilate más á la presente y futuras generaciones en el conocimiento de las generaciones pasadas.

Pero en el mar todo es misterio: su líquida superficie, vírgen ántes como despues de surcada, anula los sentidos, fatigando la mente del que pretenda robarle sus secretos, cual doncella pudorosa que con los pliegues de su manto fuera cubriendo el camino trazado por la mano sensual que intentara descubrir los encantos de su belleza.

Y como el mar no tolera huella, podremos conocer exactamente los caminos emprendidos por Annibal y Scipion, pero jamás las derrotas seguidas por las naves cartaginesas y romanas en sus diferentes encuentros durante las guerras púnicas; apreciaremos la audacia del almogávar al ver en Sicilia las veredas, hasta entónces inaccesibles, que abrió con sus plantas; pero ¿cómo apreciar los caminos de las naves que allí los condujo, á despecho de la tempestad?

No entónces, sino en época muy posterior, conocidos los instrumentos para fijarlos, ni áun hoy que están precisados casi á la perfeccion, podria afirmarse que el camino de la nave fuese el trazado en la carta, no obstante las escrupulosas observaciones y matemáticos cálculos que lo determinan.

Pero ¡qué derrotas, si ni áun nos han quedado diseños de las naves que las emprendieron, ni de aquellas que por su enlace histórico fijarian hoy la atencion de las gentes! Al contrario: tal es el infortunio de todo lo que con el mar se relaciona, que lo están pregonando los dos hechos más culminantes acaecidos por singular excepcion en los confines del mundo, y realizados por coincidencia singular por hijos de dos pueblos que habian de constituir una sola nacion cobijada por la misma enseña. En el extremo Oriente echan á pique sus naves Berenguer de Entenza y sus heróicos compañeros: en el extremo Occidente quema las suyas el vencedor de Otumba y de Tlascala: los catalanes y aragoneses derrocan un imperio para levantar otro sobre sus ruinas: Hernan Cortés sujeta al dominio de su rey más reinos que provincias tenia la metrópoli. ¿Quién sabe algo de las naves que condujeron á los trastornadores del imperio de los Paleólogos? ¿Quién de las quemadas por el conquistador del imperio de Moctezuma? Ni un modelo, ni una descripcion, ni la más leve reseña, ni el recuerdo más mínimo (1) de los vasos que defendieron del elemento contrario á aquellos hombres, elevados á héroes precisamente por haberlos hecho desaparecer. ¡Diríase que la Divina Providencia, así como no permite en muchos casos que se vea la parte flaca y deleznable de los héroes, no quiso en éste que ninguna cosa material reflejara un hecho que, por remontarse sobre el heroismo á la abnegacion, sólo á la Historia cumplia recordar en el tono de la epopeya. Y digo cosa material, siguiendo la alegoría de que el buque es cuerpo que tiene por alma al navegante.

(1) El Sr. Rada y Delgado, digno Director de esta publicacion, que aprovechando su viaje á Oriente en la fragata *Arapiles*, visitó á Gallípoli, asegura que allí no existe ni áun la menor tradicion de este suceso histórico.

Todo, pues, en la Arqueología naval, por lo ménos hasta el décimosexto siglo, parte de conjeturas más ó ménos ajustadas á las descripciones coetáneas ó próximas á la época. De otro modo, ¿no hubieran llegado á un acuerdo sobre la forma de las poliremes, tantos y tantos autores sapientísimos é infatigables? ¿Ni por qué esas discordancias, contradicciones y controversias, al tratar de otros vasos, entre muchos igualmente eruditos y veraces en la intencion?

II.

GALERA DE LOS SIGLOS XV Y XVI.

La sola lectura de las relaciones de pertrechos de las galeras armadas en los siglos XIII y XIV, y las muchas que nos han quedado de las correspondientes á los XV y XVI, demuestran la forma casi inalterable con que este vaso atravesó las centurias. Y áun sin necesidad de la comparacion, llegaríamos á la conjetura reflexionando que su objeto era el mismo, idéntico el propulsor y constantes los accidentes del elemento que debia afrontar.

La aplicacion de la artillería á los buques parece á primera vista un motivo para contrariar lo aseverado; pero las modificaciones experimentadas por tal innovacion en nada afectaron á la forma de la galera, concretándose á detalles de la proa y regalas ó postizas donde en el principio se montaban los cañones.

Los pertrechos inherentes á las del siglo XIV, relacionados en otro lugar de esta publicacion (1), parecen repetirse en todas las relaciones de las armadas en el XV. Tres anclas, de á cinco quintales cada una, dos resones del mismo peso, dos timones, tres velas, la mayor llamada en Cataluña el *artimó*, de cuarenta paños; la de trinquete, *lop de proa*, de á treinta; la de mesana, *mitjana*, de veintidos; dos cartas de marear; una bandera real larga de estameña; dos cuadradas; otras dos y una larga del Almirante y ciento ochenta remos, á veces menor número; ciento veinte corazas guarnecidas con sus gorgueras y capacetes; ciento veinte paveses y veinte más la galera del Almirante; quinientas lanzas, mil dardos, seis mil viratones, veinticuatro romañolas, otras tantas guadañas, dos ronzalas, seis fanares y dos rompecuellos con cadenas, son los principales útiles de pertrecho y armas de una galera gruesa, lo mismo de las que capitaneó Bernardo de Cabrera contra los genoveses en 1354, que de las mandadas por el mismo rey Pedro IV de Aragon contra el de Castilla en 1360, que de las que compusieron las muchas é importantes flotas en toda aquella centuria preñada de acaecimientos marítimos.

Y esta igualdad subsiste en las expediciones navales del rey D. Alonso V de Aragon, en las de D. Fernando el Católico al mismo punto en 1506, y en las del emperador Cárlos V á Italia y Túnez en 1529 y 1535. Por ello el erudito Capmany, ocupándose de esta materia, dice: «Ni por el peso de las gúmenas, ni por el número de remos, ni por el de paños en las velas, ni por el de otros efectos, hallamos diferencia notable en capacidad y grandeza entre las galeras del rey D. Alonso y las del rey D. Pedro. En las provisiones de respeto, como clavazon, sebo, pez, plomo, lona, linternas, faroles, palmatorias, sacos de bizcocho, velas de sebo, barrilería y provision de aceite y agua, apenas se halla diferencia en ningun artículo. Tampoco se nota diferencia en las municiones de guerra, sino es en los dos tornos de armar ballestas, en las dos bombardas y sus correspondientes municiones, que llevaba la referida galera de los *Canes* (2), *por ser la primera vez que se advierte el uso de la artillería en buques de guerra.*»

No sería pertinente continuar sin decir algo sobre la aseveracion de Capmany, expuesta en la frase subrayada, porque el ilustre crítico no podia ignorar el siguiente pasaje de la crónica de Pedro IV al referir el rey el ataque sufrido por la armada real de Castilla: «Y encara faesen acortar á poch á poch con mils pogueren á la dita nau nostra, la major y mès grossa nau de aquelles del dit rèy de Castella, ab un gran trabuch que hagueren fél, lo mal estava en la popa per tirar contra la nostra nau, y la *nostra nau desperá una bombarda* y feri en los castells de

(1) T. VI, p. 56.

(2) Alude á la capitaneada por Mossen Ramon Xammar, galera gruesa de la expedicion del rey D. Alonso á Nápoles, el cual montaba la Real, que era mandada por Pedro de Esplugues.

dita nau de Castella y degastá los castells hey ocis un home. E apres poch ab la dita bombarda faéren altre trét y feri en l'arbre de la nau Castellana y levan una gran esquerda ey dagastá alguna gent.»

Quizá el erudito escritor, considerando los disparos de la bombarda de la nave catalana, como un ensayo aislado y sin éxito, no creyó deber consignar desde entónces el uso de la artillería en los buques; pero ¿cómo no referirlo á las cinco galeras de que se componia la flota mandada por Pero Niño en 1397? Porque claramente lo expresa su cronista y alférez Gutierre Diez de Games al describir la primera accion que sostuvieron contra los moros de Tremecen disparándoles desde las galeras *truenos é piedras;* y más adelante al entrar la flotilla en Marsella, las galeras allí surtas, «alzaron luégo pendones en todas *é ficieron salva segund costumbre de galeras* cuando fallan sus amigos.» Lo cual no sólo convence del uso de la artillería entre nosotros, ya que no desde 1369, en que tuvo lugar el disparo de la bombarda desde la nave de Barcelona, por lo ménos desde 1397, sino de que tal invento se hallaba ya aplicado á las galeras provenzales.

Otras de las cuestiones sobre este vaso se fundaban en el modo de entenderse el número de bancos, en el de remos que desde cada uno se bogaba, y en el de hombres que se aplicaba á cada remo. Al decirse que una galera tenia veinticinco, veintinueve, veinte ó diez y ocho bancos, ¿debe entenderse el número que sumaban los de una y otra banda, ó dar por supuesto los dos en uno, considerándolos prolongados por la crujía? Y al leerse en los inventarios que llevaban ciento ochenta, ciento sesenta ó ciento cincuenta remos, ¿se deberá suponer que tal número iba en boga, ó que sólo se armaban dos por banco corrido, ó sea á banda y banda del buque?

No fatigaremos al lector con la reseña de opiniones contradictorias aducidas por escritores más ó ménos ilustrados, aunque en su mayoría poco ó nada profesos en el arte de navegar; pero no será ocioso consignar algunos tèxtos de nuestras crónicas que faciliten la solucion.

Al improvisar tumultuariamente Enrique II una flota de veinte galeras, que bajo el mando de Ambrosio Bocanegra debia batir á la de Portugal, á la sazon surta á la boca del Guadalquivir, y en actitud de retar á la de Castilla, dice la crónica que «el rei fizo repartir los remos que avia en guisa que cada galea ovo *cient remos:* e maguer que fallescian en cada galea ochenta remos el rei tenia que complian para llegar aquellas veinte galeas con las mareas á la flota de Portogal para pelear con ella,» etc. Opinion contrariada por los «mareantes é omes de Sevilla sabidores de cosas de mar, que descian iban á exponer sus galeas á grand peligro por que si viniese la baxa marea las entregaba al poder de Portogal que tenian naos muy bien armadas, lo cual non tenia la flota de Castilla e que iban con pocos remos, e non se podian bien gobernar.»

Este pasaje lo ilustran Zurita y Llaguno con las siguientes palabras: «En el libro de las armas del Rey de Aragon de este mismo tiempo parece que cada galera aora fuesen de las que llamaban *bastardas ó sotiles* remaban ciento ochenta remos: por donde se entiende que eran de treinta bancos por banda y en cada banco tres remos que conforma con lo que aquí se dice.» Lo cual impugna Capmany en sus cuestiones consignando que las galeras, así de Aragon como de Castilla, no tenian las mayores más de veinte y nueve bancos, bogando dos remos en cada uno y llevándose los restantes de respeto.

Quizá explicaciones sobre este punto análogas á la del cronista de Enrique II, hayan inducido al erudito Jal, sin duda una de las primeras autoridades en la materia, á suponer en boga dos, tres y áun más remos por banco en las galeras del siglo XV (1), dando al banco una oblicuidad proporcionada al número para la posibilidad del aserto. Nada opondré si el afamado autor de la Arqueología naval lo fundara en documentos fehacientes; pero si le hubiera movido á la aseveracion narraciones semejantes á la de nuestro Pero Lopez de Ayala en la Crónica del segundo Enrique de Castilla, y afirmado la conjetura en una de las soluciones que algunos dan á la trireme romana, que era exactamente la que aplica á las galeras del siglo XV, nos atrevemos á objetar que pueden explicarse de otro modo, como procuraremos demostrar con la insercion del párrafo oportuno de un documento inédito que tenemos á la vista sobre una galera que debia armarse, y el órden que se debia guardar para el equipo y armamento de las de este reino.

(1) Les llama *galeres á zenzile*, y A. du Sein, que sigue á Jal tratando de la Arqueología, en una nota de la pág. 37, t. I de su *Histoire de la Marine de tous les peuples*, dice refiriéndose á la *galere senzile*: «C'etait une galere ordinaire, ainsi nommée du mot espagnol *senzillo (sic)* pour la distinguer d'une reale ou d'une galere patronne...» No recordamos haber leido en ninguno de los muchos documentos de las tres voluminosas colecciones, que por razon de una comision del Gobierno hemos tenido que revisar, el adjetivo subrayado aplicado á las galeras, en el sentido técnico, si bien pudiera aplicársele á la sutil en el lenguaje comun.

Dice así: «A menester la dicha Galera para armar los 18 bancos que tiene, 90 hombres de remo, los quales sean de repartir y bogar en esta manera; los 54 dellos han de bogar desde la popa, hasta el Arbol, a razon de tres por banco, y los 36 restantes an de bogar den dos en dos, a cumplimiento de los dichos 18 bancos, &.»

La primera lectura de este párrafo induce sin duda á verificar las interpretaciones de Llaguno, dando por otra parte pié á confirmar la teoría de los varios remos por banco; pero fijándose bien en el sentido se debe entender que bogaban desde popa al palo tres hombres por banco á una y otra banda, ó sean seis por los nueve comprendidos en tal espacio, y cuatro en igual modo hasta la proa por los restantes, resultando así las dos cifras 54 y 36 consignadas en el documento. Esta version hállase corroborada por el inventario, que se verá de seguida, donde se lee «36 remos para bogar y 12 remos de respeto.»

No puede, pues, caber duda en la solucion de Capmany sobre este punto.

Por otra parte, hemos visto preciosos modelos del siglo xvi y xvii, no ciertamente en nuestros museos, pobres de arqueología naval, sino pertenecientes á particulares que, ahora por aficion ó estudio, ó ya como recuerdos de antepasados cuyas vidas fueron en determinados períodos solidarias de la fortuna de los vasos que representan, los conservan cuidadosamente con ventaja de este ramo del saber.

En la Exposicion marítima celebrada en Nápoles en 1872, Seccion de modelos de naves antiguas, tuvimos ocasion de examinar uno de una hermosa galera del siglo xvi, que con razon atraia las miradas de los inteligentes, porque sabida su construccion coetánea, fijaba la forma verdadera del buque modelado (1).

Su proa era de gran asperon formado por los rellenos y esbeltos brazales, con dos castillejos de batería; popa adornada de bajos relieves dorados como soportes de su espejo, con dos tritones de bien concluida talla, y un elegante fanal, dorado tambien y de grandes dimensiones, por remate de su coronamiento. La carroza alta y cubierta de tela de brocado carmesí, los delicados relieves del friso de donde arrancaba, y los no ménos preciosos del espejo de popa y aletas, daban al vaso ese aspecto fastuoso propio de aquel siglo.

Veinte y siete toletes por banda sobre las postizas denotaban con fijeza los 54 remos que podian bogar, número que concuerda con todas las más exactas descripciones de la galera en la época á que el modelo se referia. La arboladura componíase de dos palos sin el menor indicio de fogonadura para el de mesana, el mayor y trinquete provistos de gatas más prolongadas y estrechas que las de iguales buques en épocas anteriores, y sobre ellas, siguiendo el uso comun, los pequeños mástiles propios solamente para flámulas ó gallardetones (2).

Más bella, completamente aparejada y con la chusma sobre los remos en actitud de comenzar la boga, vimos una cuyo mayor mérito consistia en haberse construido para que, ampliadas las escalas segun las dimensiones de cada vaso, sirviera de tipo en la fábrica de galeras que botase á la mar el Romano Pontífice para defensa de sus Estados. Cincuenta remos constituian su palamenta; su artillado seis cañones por banda sobre horquillas empernadas en zoquetes fijos en la cubierta, cinco á proa en la batería formada debajo del castillo, tres de grueso calibre sobre sendos afustes de escaletas, y dos pequeños, aunque no tanto como los falconetes de las bandas, en la misma direccion. Llevaba dos embarcaciones menores, la una atravesada de babor á estribor á la altura del castillo asentada sobre calzos, y el *sereni* ó *esquife* al costado de estribor por la parte de dentro, viéndose en el sitio análogo de la otra banda el caldero del equipaje pendiente de un marco al modo del que hay en los pozos de abrevadero, y con el fuego al aire libre sobre una plancha de hierro enclavada en la cubierta. El aparejo de sus tres palos, con antenas y sin gatas, consistia en obencadura single encazonada al acollador que pasaba por dos groecas de poleas dobles, seis sujetaban al mayor, cuatro al de trinquete y al de mesana tres. Servian de anclas dos rezones de á tres brazos. La figura de proa al extremo del pico ó espolon era una tiara de la cual partian por uno y otro brazal sendas grecas terminadas en las bocas de dos caballos marinos tallados en bajo relieve en el arranque de la roda. La popa cuajada de relieves dorados representando una cabalgata del Pontífice Pío V, precedido del Crucifijo, y á sus piés las armas del prelado, tesorero de la Santa Sede y comisario del mar. Sobre el medio del coronamiento se destacaba la estátua de cuerpo

(1) Por mucho que se procure no se puede eludir en estos casos el tecnicismo; pero al ménos se verán sustituidos algunos nombres propios de las galeras con los equivalentes hoy en los buques. En ellas, por ejemplo, se llamaba *escandelar* á la bitácora, *cavalleres* á las bordas, *postizas* á las regalas, *cuarteles* á los pañoles de velas, *gata* á lo que hoy, mucho más reformado, se nombra cofa, *topa* á los montones de las drizas, *vela maestra* en las de Castilla á la mayor, *nochar* al pañol donde se guardaba la ropa; con *escotar* querian decir achicar de agua la galera, y hallarse ésta empavesada, estar armada, y no como entendemos hoy la misma frase.

(2) La exponia el Sig. Joane Bap.ta villa de Génova.

entero del Santo Pontífice con dos ángeles tenantes, y dos grandes fanales remataban el adorno en los extremos ó ángulos de las aletas. Servian de soportes al espejo de popa dos figuras completas sin atributo especial, la cabeza de la caña del timon descubierta, la forma la cabeza de la simbólica loba de Rómulo y Remo, y la bandera de color carmesí oscuro con dado amarillo en el centro y en él estampadas las figuras de los Santos Apóstoles Pedro y Pablo, hacía juego con las flámulas de los mástiles, que envainadas en verguillas sueltas podian ostentar mejor las armas pontificias sobre fondo blanco y ribetes amarillos, denotando claramente la pertenencia de la galera (1).

Una sospecha asalta al examinarla. ¿Sería ésta modelo de las mandadas construir por Pío V para la armada de la Santa Liga? Si así fuese, teniendo en cuenta los atributos esculpidos en sus extremos, podria contarse como un verdadero hallazgo, como un documento arqueológico preciosísimo, pues que conservaria aún el mundo la forma real y positiva de la galera capitana montada por Marco Antonio Colonna, y tendríamos idea muy aproximada á la verdad, de todas las que al mando del esforzado hermano de Felipe II decidieron la batalla naval más portentosa y de mayor trascendencia que han visto los tiempos.

La relacion de los pertrechos y artillería de una galera de fines del siglo XVI, segun el documento á que ántes nos referíamos, es como sigue:

Belas.—«Vn bastardo grande=vna borda pequeña=vn treo pequeño=vna bela de trinquete=36 ballesteras para dormir los soldados=36 remos para bogar, y de respeto 12 remos.»

Xarcia.—«Vnos amantes para la entena=dos betas de guindar para la entena=dos betas de arbolar el arbol=vn coronal=dos trozas con sus acolladores=12 cabos de betas para el arbol con sus acolladores=6 cabos de betas para el trinquete=vna troza=vn coronal para el trinquete=vn cabo para guindar la entena del trinquete=dos betas de posta=vna gumaneta=quatro gúmenas para los ferros=dos ostas para la entena=dos orza popas=dos orza dabantes=dos puxas=vn pugastrel=vn guardian de la vela=Tallas con sus roldanas y pernos de bronze=dos tallas de guindar=dos tallas de cargar=dos tallas de arbolar=dos postecas de retorno=40 tablas pequeñas para acollar el arbol.»

Medidas.—«Vna media azumbre de madera=vn quartillo y medio quartillo=media fanega de madera=y vn almud y medio almud=vn fiel con sus balanzas y pesas, para dar las raciones.=Las cadenas y herramientas que son menester=36 ramales de cadenas=150 manillas para herrar=vn botador=vn martillo y vn dado para herrar y deserrar=vn taja ferro=seis pares de grillos—26 calsetas con sus manillas, para echar á los Esclabos quando fueren á tierra.»

Artillería.—«Vn cañon de cruxia de 16 quintales=dos piezas de á 7 quintales cada vna para la Proa=dos falconetes para la Popa, vno por banda=70 picas de respeto=20 partesanas=8 barriles de polbora=4 quintales de plomo=vn quintal de cuerda=30 costales para tomar el vastimento.=Las frazadas que fueren menester para los remeros, y lo de acarreto de respeto=algunos estoperoles=clabos de trillado=algunas tablas para la cruxia=vn pie de cabra de yerro=60 pabeses para defensa de la galera=medezinas y dietas para los enfermos.»

Nada se dice de armas, porque sabido es que, ya en esta época, debia llevarlas cada tripulante libre.

La dotacion se componia de un cómitre, un sotacómitre, un remolar para que compusiese y tuviera á su cargo los remos de la galera, un maestro carpintero y otro calafate, un lombardero con el cargo de las piezas de artillería, un barbero cirujano que á más de cuidar los enfermos rapara á navaja de quince en quince dias á los forzados y esclavos, dos marineros prácticos consejeros del capitan cómitre y sotacómitre en los casos de temporal, y uno de ellos con el cargo de los bastimentos, jarcia y demás efectos de la galera, debiendo rendir cuenta de cuatro en cuatro meses y la total cada año: treinta soldados, doce marineros sobresalientes y voluntarios, y noventa entre forzados y esclavos.

La racion que se daba al capitan, soldados y marineros, consistia en veintiseis onzas de bizcocho, doce de carne fresca, hallándose la galera en puerto, ó de tocino, carne salada, queso ó pescado salado, cuando en la mar, á seis onzas por racion; y por último, medio azumbre de vino. Dábanse al capitan cinco raciones, dos á los oficiales y una á soldados, marineros y proeles.

La de los forzados, componíase de veintiseis onzas de bizcocho, que se les daba al amanecer: á medio dia, menestra de habas ó garbanzos, á razon de media fanega por caldero; no habiendo menestra, se suplia con maza-morra y un

(1) La exhibia el ingeniero Sig. Guisseppe Bossi, de Roma.

cuartillo de aceite por caldero. En los trabajos extraordinarios, ya los exigiesen alguna maniobra de gran fatiga, ó la necesidad de forzar la boga para dar caza, doblar algun cabo ó tomar algun puerto con viento contrario, se daba un cuartillo de vino á cada galeote, costumbre que tambien se seguia, por vía de regalo, en las Páscuas y fiestas principales.

Recibian al año dos camisas y dos pares de calzones de Angeo; una ropilla de paño basto colorado y un capote de sayal. Cuando saltaban á tierra para hacer aguada ó leña, lo verificaban con esposas en las manos y custodiados por una guardia: á veces llevaban tambien grillete en el pié. Tal era la desgraciada suerte de los galeotes, mereciendo mayor compasion aún los esclavos, por las diversas procedencias y condiciones de cada uno.

Sabido esto, no se extrañará que uno de los artículos consignados en las relaciones de las galeras de esta época, sea el referente á los grillos para los remeros, á diferencia de las anteriores á Alonso V de Aragon, donde no constan por ser de libre procedencia todos los tripulantes.

Réstanos decir que los paños de las velas correspondientes á las galeras reales solian ser de colores, como la montada por Alonso V, que se formaba de tiras ó fajas blancas y encarnadas, y la del Emperador, de tres paños encarnados y tres amarillos; colores que, por singular coincidencia, fueron los escogidos (1), entre otros muchos, por el rey Cárlos III, en 1785, para la bandera que hoy ostenta la nacion.

III.

TRIPULACIONES DE LAS GALERAS.

Cuando se hacía un armamento naval por cuenta de la Corona, ó á expensas de las universidades ó comun de los pueblos marítimos, se convocaba á la gente que habia de tripular las galeras con la mayor solemnidad. Levantábase con antelacion un tablado en los parajes más públicos y próximos á la playa en las poblaciones importantes de la costa: poníase sobre aquél una mesa cubierta con paños de grana, ostentando el escudo real; en ella, á más de las listas y cajas de los escribanos y alistadores, varias armas de las usadas por las tripulaciones de las galeras; en uno de sus ángulos, la bandera del almirante, y el estandarte real en otro, si el monarca presidia la ceremonia ó hubiese de mandar en persona la expedicion.

Cuando el rey la presidia, se inauguraba con procesion pública (2), en que, además del almirante ó capitan

(1) En el expediente que hemos tenido á la vista no constan los motivos que tuvo el rey para escoger los colores actuales, apareciendo solamente de letra del Baylio, su Ministro de Marina, el siguiente renglon sobre el diseño de referencia: «Estos son los colores elegidos por S. M.»

(2) «Com lo Sr. Rey porta lo standart R.[l] á la sua Capitana dela Armada:

» Diidus á VI de setembre Any MCCCCXXXI. lo Sr. Rey feu solemnitat per metre lo Estandart en la sua Armada en la qual Armada munta lo dit » señor é Mossen Ramon de Perellos hi entrevench com á capita deles mars en la forma seguent:

» 1.° Anaven los trompetes.

» Item la bandera de Sta. Eulalia ab los gonfanons.

» Item tot lo Clero ab llurs capes dor é de seda.

» Item lo Sr. Bisbe de Barcelona ab lo Sr. Rey en semps

» Item los Ministres del dit Sr. Rey.

» Item dos Araus ab sobrevistes de Armes Reyals.

» Item en Bernat Miguel qui aportave en los brasos lo Estandart del Visalmirant.

» Item Mossen Gispert de traguera Cavaller de Rosello qui aportave lo Standart de Mossen Ramon de Perellos Capita Mayor dela Armada.

» Item Mossen Huc de Copons Cavaller de Sagarra qui aportave lo estandart del Compte de Cardona Almirant.

» Item lo Compte Joan Vintimilla qui aportava lo Estandart de Sicilia.

» Item Mossen Ramon de Perellos Capita dessus partint dela Seu anant per la Plaza del Rey á la Cort del veguer per lo carrer dela mar fins ala plaça » dela llotja hon hera lo gran Cadafal ab dos Standarts grans é tres pochs é de aqui parti lo dit Clero é tornassen á la Seu é tots aquells dessusdits qui » aportaven lo Standart muntaren al Cadafal é meteren cascu en son lloch.

» Item munta lo dit Sr. Rey al dit Cadafal on ere son sitial aparellat apres del Standart mayor é ab grans certs salomaver é ab grans sons deles trom- » petes alçaren tots los dits Astandarts.

» Item lo Comit en Masons crida per tres vegades los laus axi comes acostumat.

» Item lo dit Capita tenint en la ma una bacina de argent hon havia grans cops de diners llamaren per quatre pars del dit Cadafal entre la gent.

» Item lo dit Capita parti del dit Cadafal ab tots los trompetes é Ministres é feu la via dela taula de acordar é aqui ell remas per acorda gent de » armes é balesters hon havian posats xv miu florins.

» Item lo dit Sr. Rey sen torna al seu Palau hon eren entre las once é dotze horas.»

Archivo Municipal de Barcelona, en un tomo ms. intitulado: *Libre de algunes coses asanyaladas succeydes en Barcelona y en altres parts*, 1538. Lib. I, cap. XVI, fol. 23.

general, iban los próceres y prelados á la catedral, para la bendicion de banderas, y de regreso al tablado se pregonaba la expedicion en medio de vítores y aclamaciones por la causa que la armada iba á defender; se arrojaban monedas á la muchedumbre por mano del almirante, y completábase la solemnidad con festejos públicos y bendicion de las galeras desde la mar.

Fijábanse préviamente las cantidades que por vía de sueldo correspondian á cada cargo y oficio, y en el momento de apuntar el escribano de la Armada los respectivos nombres y clase de cada uno, les era adelantada una pequeña suma como prenda pretoria del compromiso y señal de quedar éste cerrado por ambas partes.

Tal sistema, usado en todos los pueblos latinos del Mediterráneo, fué asimismo introducido en Castilla, si bien se omitia en muchos casos toda solemnidad, ya por la amovilidad contínua de sus reyes, ya por no ser aficionados á los asuntos marítimos, excepcion hecha de D. Pedro, que competia y en ocasiones sobrepujó á los de Aragon en este punto.

Raras veces se vieron en el principio defraudadas las esperanzas de los alistadores, y no pocas tenian las justicias que poner coto á la confusion promovida por el excesivo número de personas que se agolpaban á las mesas para inscribirse, ántes que se completaran los números prefijados; pero «tiempo andando habria de convertirse la regla en excepcion, ya por el prurito de mantener antiguos sueldos desproporcionados á la progresiva depreciacion del numerario, ya por el menosprecio de los hombres de armas á toda ocupacion que no fuese el esgrimirlas.

De aquí la necesidad de conceder indultos y moratorias á los alistados en las expediciones; y como no bastaran al fin propuesto, íbanse ampliando á los delincuentes por causas leves, más adelante á los penados por las graves, hasta que por tal gradacion, se llegó al presidiario para aplicarlo al remo, formando éstos la clase más numerosa de la dotacion de una galera, cuya condicion, exacerbada por el duro trato que recibian y rebajada por el alarde de cinismo que origina en hombres groseros el continuado desprecio de las gentes, dió márgen al famoso obispo de Mondoñedo para decir con sobrada verdad: «Es privilegio de galera, que si el pasaxero quiere comer allí un poco de carne ó vaca ó cabrito que sea fresco halo de comprar á los soldados que lo fueron á hurtar, etc...; si quiere beber un poco entre dia, refrescar el rostro, enxuagar la boca ó lavar las manos, el agua que para ello ha menester hala de cohechar al comitre ó comprarla á algun remero...: si alguno quisiere estarse de dia algun poco en la popa y dormir de noche en alguna ballestera halo de comprar, primero del capitan á poder de ruegos y alcanzarlo del comitre por buenos dineros.=Es *privilegio de galera* que todos los comitres, patrones, pilotos, marineros, conselleres, proeles, timoneros, espalderes, remeros y bogavantes pueden pedir, tomar, cohechar y aun hurtar á los pasaxeros pan, vino, carne, tocino, cecina, queso, fruta, camisas, zapatos, gorras, sayos, jubones, ceñidores y capas; y aun si el pasaxero es un poco bisoño y no trae al brazo atada la bolsa, haga cuenta que la olvidó en Sevilla.=Es *privilegio de galera* que lo que allí una vez se pierde ó se olvida ó se empresta ó se hurta, que jamás parezca, y si á poder de ruegos, y no sin averse dado dineros, anda el comitre á lo buscar y aun en términos de lo hallar, sea cierto el que lo perdió que los ladrones que lo hurtaron antes acabaran con sus desvergüenzas de lo echar en la mar, que no con su conciencia de lo restituir.=Es *privilegio de galera* que los ordinarios vecinos y cofrades de ella sean testimonieros falsarios, fementidos, corsarios, ladrones, traidores, azotados, acuchilladores, salteadores, adúlteros, homicidas y blasfemos, por manera que al que preguntare qué cosa es galera le podremos responder que es una cárcel de traviesos y un verdugo de pasaxeros.=Es *privilegio de galera* que allí tengan todos livertad de jugar á la primera de Alemaña, á las tablas de Borgoña, al alquerque inglés, al tocadillo viejo, al parar ginovisco, al flux catalan, á la figurita gallega, al triunfo francés, á la calabriada morisca, á la ganapierde romana, al tresdos y as Boloñés, y todos estos juegos se disimula jugar con dados falsos y con naipes señalados. Y porque no pierda sus buenas costumbres la galera, no haya miedo que al que armase el naipe ó incare el dado le mande el capitan que restituya el dinero; porque el dia que en la mar formaren conciencia y pusieren justicia, desde aquel dia no habrá sobre las aguas galera.=Quando salen á tierra á hacer aguada ó á cortar leña, si acaso ven alguna ternera, tropiezan con alguna vaca, hallan algun carnero, topan algun cabrito, cogen algun puerco, asen algun ansaron, prenden alguna gallina ó alcanzan algun pollo, tan sin asco y escrúpulo lo llevan y matan en la galera como si por sus dineros lo compraran en la plaza.=Quando los soldados, los remeros, barqueros y aun pasaxeros salen á tierra cabe algun buen lugar y rico, no hay monte que no talen, colmena que no descorchen, árboles que no desgajen, palomar que no caten, casa que no corran, huerto que no yermen, moza que no retocen, mujer que no sossaquen, mochacho que no hurten, esclavo que no traspon-

gan, viña que no vendimien, tocino que no arrebaten y ropa que no alcen; por manera que en un año recio no hacen tanto daño el yelo y la piedra y la langosta, quanto los de galera hacen en solo medio dia.»

¡Qué fatales consecuencias tuvo para las marinas la condicion de la clase más numerosa que llegó á componer la dotacion de las galeras! Tal fué, que aún no ha podido borrarse en la generacion actual el infamante estigma que se lanza con la palabra *galeote*.



LUCERNAS Y VASO DE BARRO ENCONTRADOS EN MÉRIDA EN 1873.
Las lucernas son hoy propiedad del Exmo Sr. D. Vicente Barrantes

BARROS EMERITENSES,

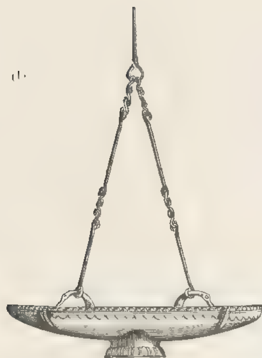
POR EL EXCMO. SEÑOR

DON VICENTE BARRANTES,

INDIVIDUO DE NÚMERO DE LAS REALES ACADEMIAS ESPAÑOLA Y DE LA HISTORIA.

I.

(1)



Gracias á los menudos pormenores que la *Crónica del moro Rasis* nos refiere de la devastacion que sufrió Mérida por las gentes de Muza, podemos trazarnos el cuadro de las desdichas de aquella ciudad, ántes y despues de la invasion arábiga; pues si éstos despedazaban los mármoles y edificios de los godos, y hasta su memoria pretendian borrar del libro eterno de la tierra, lo mismo hicieron los godos con las de los romanos, y á su vez, por último, las huestes cristianas de Castilla y Leon con las de todos sus antecesores. Puesta la infeliz metrópoli de Lusitania en el paso necesario de todo ejército que á los extremos de la Península se encaminara, así meridionales como occidentales, sus mismos elementos civilizadores contribuyen á su destruccion; y por aquellas mismas calzadas romanas que la hicieron en lo antiguo tan poderosa, vió desembocar en la Edad-media, unos tras otros, en tropel incesante, ya por el Norte, ya por el Mediodía, ya de sus mismas entrañas lusitanas, poderosos enemigos de su grandeza, que la iban convirtiendo en polvo. Roma, su madre y su rival, la engendró con su misma estrella.

La triste confesion de Moreno de Vargas, de que no se encuentra en Mérida piedra entera, estátua con brazos, ni cabeza con narices, tiene escasísimas excepciones, segun podemos observar á toda hora. Y si esto aconteció á los monumentos que mejor resisten el impulso destructor del hombre, á la piedra inmortal y al bronce sempiterno, ¿cómo extrañar que hayan desaparecido completamente los muebles, los barros, los frágiles elementos de la vida íntima del pueblo ibero-romano, que allí se desarrolló tan exuberante? ¿Cómo extrañar que carezcan los Museos españoles y extranjeros de objetos emeritenses, cuando ella misma no los conoce, viviendo, como vive, sobre un verdadero Museo, entre ruinas ignoto y sepultado? Así la cerámica y la indumentaria son enteramente nulas en las antigüedades extremeñas, hasta el punto de figurar únicamente, y por modo muy ligero y despreciativo, en uno sólo de sus historiadores.

Ambas artes, sin embargo, desempeñan airosísimo papel en la historia de la civilizacion hispano-latina. Concretándonos á la cerámica, que es el objeto de estos apuntes, no hay para qué encarecer su importancia, habiéndolo

(1) Lucerna *bylichnis*. Bronce. Bellísima forma y perfecto estado de conservacion. Figura de barco. El agujero central para el aceite está adornado con puntos de relieve, así como los bordes tienen adornos dentados y triangulares que forman dos líneas paralelas. Tambien hay adornos lineales y triangulares en la basa. Las asitas que sujetan las dos cadenillas son cabezas de cisnes. Largo, 0,12. Ancho, 0,03. Se conservaba en la Biblioteca Nacional, y era procedente de las primeras excavaciones de Herculano

hecho ya cumplidamente el director y redactores de esta obra, muy peritos en la materia (1). Baste decir, con relacion á las antigüedades lusitanas, que donde tanto abundan bellos objetos cerámicos de épocas posteriores, no podia ménos de existir viva y vigorosa tradicion romana, fuente de toda inspiracion artística en las razas influidas por las del Lacio. En efecto; la bellísima vasijería árabe y muzárabe, que tanto ha abundado en las provincias de Badajoz y Cáceres, probando hasta cierto punto las oscuras tradiciones de haber existido famosas alfarerías hácia Salvatierra de los Barros y Salorino, ¿permiten dudar que los soldados de Tarik y Muza encontraron en esos puntos industrias más ó ménos florecientes, pero en toda ocasion halagüeñas y productivas, que habian resistido los vaivenes y catástrofes de la dominacion gótica, porque estaban profundamente arraigadas en el país? La loza de Talavera, ¿no conserva hoy mismo la tradicion romana, sin que bajo ciertos aspectos la hayan desfigurado los árabes completamente? En los barros más modernos de casi toda Extremadura, ¿no vive esa tradicion inextinguible, como observamos en los de aquella misma Salvatierra, que llegan hasta Madrid con mucho aprecio; en los cántaros de Alange y toda la tierra de Mérida, tan elegantes y airosos como los romanos; en las vasijas para refrescar el agua, que se hacen en las dos faldas de Sierra-Morena, y en otras muchas obras de alfarería que revelan un tipo primitivo de bien conservada belleza? La misma fabricacion de los búcaros americanos, hoy tan generalizada y perfecta en varias partes de Portugal, de Extremadura y Andalucía, que ha llegado á parecer industria indígena, ¿no revela dotes nada comunes para la cerámica, que traen seguramente su desarrollo desde los tiempos primitivos?

Como quedaron las ciudades principales de *los extremos* despobladas, y la que más recibió sobre sus ruinas viviendas miserables de gente inculta, sin que ningun suceso posterior haya venido á desarrollar en ellas grandes elementos de vitalidad, la arqueología les debe escasísimos progresos, donde únicamente la casualidad toma parte. Uno sólo de sus historiadores, como hemos insinuado, consagra alguna atencion al ramo de antigüedad que nos ocupa, y áun ese viene á probar paladinamente, con los términos que emplea, lo escasos que eran, y desconocidos en el siglo XVI, los más vulgares objetos de la cerámica romana, llamando *mixtario* á una ánfora de cinco palmos, y ponderando la extrañeza de su figura; como tambien llama *casquillo* de barro á una lucerna ó fragmento de ella; y gracias si nos copia el sello del alfarero, que por fortuna conservaba (2). Pues este historiador extremeño, Rodrigo Dosma, es el único que en aquellos buenos tiempos de la literatura y del arte, ha coleccionado restos de antigüedad, hasta el punto de legar á su patria un principio de Museo arqueológico, cuyo desbarate no hemos podido averiguar todavía.

Así halla nuestro patriotismo disculpable el desdeñoso lugar que en las grandes publicaciones modernas tiene la cerámica de la antigua Lusitania. El diligente Hübner, que para el segundo volúmen de su *Corpus inscriptiorum latinarum*, allegó cuantos libros, manuscritos, y áun apuntes, pudo haber de todas las provincias de España, en la seccion adicional de objetos varios sólo hace las siguientes referencias á Extremadura:

Pondera	6 artículos	Ninguna.
Tesseræ	10 —	Idem.
Massæ plumbi	2 —	Una.
Glandes	2 —	Ninguna.
Auro, argento, aeri, plumbo inscripta	10 —	Idem.
Tegulæ	43 —	Idem.
Anphoræ, trullæ	36 —	Una.
Lucernæ	63 —	Idem.
In vasis	369 —	Idem.
En los relieves de otros vasos	10 —	Idem.
Que no se leen bien	115 —	Idem.
En fragmentos de vasos	56 —	Idem.
Signacula aerea	76 —	Idem.
Annuli signatorii	40 —	Una.

(1) Véanse, entre otras monografías, las de los *Jarrones árabes de Granada y del Museo Arqueológico*, por el Director, Sr. Rada y Delgado, en los tomos IV y VI; en el I, los *Vasos italo griegos del Museo Arqueológico Nacional*, por D. Pedro de Madrazo; y en el III, el *Retablo de loza del convento de San Pablo de Búrgos*, por D. Rodrigo Amador de los Rios.

(2) *Discursos patrios de la Real ciudad de Badajoz*, compuestos por Rodrigo Dosma Delgado, canónigo de la misma ciudad.—Madrid, 1601; en 4.°

Es decir, que entre 1.038 objetos de antigüedad, registrados por Hübner en las *Inscriptiones Hispaniæ latinæ*, sólo de tres se hace el honor á Extremadura, y esos, tan poco peregrinos, como que se trata:

1.° De una barra de plomo, que se dice descubierta en 1842, en el cerro de los Castillejos, cerca de Fuente de Cantos, que pesaba 18 arrobas, y por añadidura no tenia inscripcion, ni particularidad alguna. Es noticia copiada del *Diccionario* de Madoz.

2.° De la inscripcion L. M. F. del consabido casquillo que vió Rodrigo Dosma, y que el Sr. Hübner traduce por ánfora ó taza.

3.° De un anillo con el siguiente sello:

S | S | S

encontrado en los baños de Alange, que se conserva en la Biblioteca de la Academia.

¡Y nada más!

Cierto que para tratarse de la region de Emerita, Pax Augusta, Arsa, Mirobriga, Ucultuniacum, Norba Cesarea, Capara y tantas ciudades y colonias importantes, no puede ser el hecho más vergonzoso. Cierto tambien, sin que esto sea negarlo, ni desconocer sus justos fundamentos, que el Sr. Hübner padeció graves, indisculpables omisiones con Extremadura. No son tantos, ni tan comunes en Europa, los mosáicos romanos con el nombre del autor, que pudiera olvidar ó desconocer un erudito de su fama el existente en Mérida, en la calle del Portillo, donde se lee:

C·A·E·F SLVCVSET ANIIIVS

Ni son tampoco tantas las estátuas con el nombre del artista, asimismo conservadas en Europa, que merezca olvido la peregrina especie que asienta Moreno de Vargas, y que vamos á copiar por lo curiosa:

«En aquella estatua, que en otro capítulo diximos auia recogido la Ciudad, están unas letras en el reuerso que dizen assi:

EX OFICINA FRANCIAE.

De las quales se colige auia tiendas deste menester» (1).

Nosotros aspiramos á probar en este trabajo que tambien habia en Mérida muy notables alfarerías, probablemente la de C. Opio Restituto, ya conocido entre los anticuarios por sus obras primorosas.

II.

Apresurémonos á decir, que, excepcion hecha de los llamados *barros saguntinos*, no suelen encontrarse en nuestras ciudades antiguas productos de la cerámica hispano-romana, dignos por su mérito y belleza de llamar extraordinariamente la atencion. Las lucernas, las ánforas, los vasos y otros objetos de uso comun, que muy de tarde en tarde arrojan nuestras ruinas, por regla general, bajo ningun aspecto presentan caractéres sobresalientes; y cuando alguno los presenta, con atribuírselo á Sagunto, doctos é indoctos salen del paso. Hasta ahora no ha podido señalarse con exactitud el emplazamiento de ninguna alfarería, ni existen datos aproximados siquiera acerca de esa fabricacion en España, ni más trabajos literarios, que hasta cierto punto la ilustren, que los dos tan conocidos por estos títulos: *Barros saguntinos. Disertacion sobre estos monumentos antiguos, recogidos, explicados y representados por láminas*, por el Excmo. Sr. D. Antonio Valcárcel Pio de Saboya, conde de Lumiares; *Coleccion tarraconense de sellos de barros egipcios, griegos y romanos*, por el canónigo de Tarragona D. Cárlos Gonzalez de Posada.—Ambos son, en puridad, catálogos de sellos.

---

(1) *Historia de la ciudad de Mérida*, dedicada á la misma por Bernabé Moreno de Vargas, regidor perpetuo della.—Madrid, 1633; en 4.°

Estaba reservada á Mérida, en medio de sus desgracias, la fortuna de ofrecer á este curioso estudio de lo antiguo, mayores ilustraciones que las recibidas hasta ahora.

Bien por el desarrollo que alcanza la general cultura, bien porque los ferro-carriles, facilitando las comunicaciones, lleven á sus ruinas con más frecuencia que ántes anticuarios entendidos, que generalizan entre los emeritenses los rudimentos fundamentales de la arqueología, sea en fin, y esta circunstancia para nosotros de gran valer, deben los aficionados tenerla muy en cuenta, que la ilustre capital de la Lusitania, se va acercando, aunque lenta y pobremente, al único periodo de restauracion material que parece haberle reservado la fortuna desde su destruccion por la reconquista cristiana, ello es que su poblacion crece, y para ensancharla se fabrican nuevas casas, único medio que allí existe, pero siempre seguro, de descubrir antigüedades. Así van menudeando los hallazgos peregrinos, que el Gobierno y las autoridades excitan cuanto pueden. Desígnanse ya por los aficionados muchos sitios donde se encuentran en tal abundancia los fragmentos de barros, que no pueden ménos de ser restos de alfarerías. En alguno de ellos, tierra hoy de pan llevar, se hundió hace pocos años una yunta que lo labraba, describiendo un vano circular que debia ser un horno. En poquísimos dias, y sin grande esfuerzo ni empeño, recogimos nosotros en 1872 y 73 una cantidad importante de fragmentos, que nos hubiera costado poquísimo trabajo elevar á las nueve arrobas que reunió en Sagunto el conde de Lumiares; pero nosotros, así como nuestros amigos, solamente acaparábamos aquellos que presentaban extrañas figuras ó relieves, letras ó inscripciones.

Los hay de labor romana tan pura, como los mejores que en los museos de Europa se conservan; háilos con bustos al parecer sacerdotales ó hieráticos, de la mayor preciosidad; de transicion á todos los estilos, etruscos, dóricos, griegos floridos, greco-romanos y visigóticos; no faltando alguno en que ya apunta la delicada tracería árabe, abundando por consiguiente los restos de esta última cerámica.

Larguísimas y delgadas asas, como de *orca*, que era una vasija de cuello muy largo, de abultado vientre, y rematada en punta, como las ánforas, que servia para el aceite, de donde quizás hemos copiado nuestra alcuza; fragmentos de elegantes *cálices*, copa de las damas romanas predilectas, tan bruñidos como un espejo, y algunos tan diminutos, como si á manos infantiles se destináran; bocas, de figura de azucena, delicadas como la misma flor que reproducen; hondones elegantísimos de *futile*, que era un vaso especial exclusivamente destinado al culto de Vesta, que termina por abajo en punta para que los sacerdotes y sacerdotisas no pudieran dejarlo de la mano, pues estaba prohibido por las leyes religiosas derramar el agua consagrada. Y entre otros restos cerámicos más ó ménos apreciables, abundan, en fin, en mi modesta coleccion, fragmentos de *epichysis*, de *acratoforon*, de *lepasta*, de *sinum*, de *scyphus*, y de todas ó casi todas aquellas bellísimas piezas de vajilla que adornaban las mesas de los Lúculos y Eliogábalos. En barros más bastos, en utensilios de cocina por decirlo así de vidriado, tampoco me faltan restos de *catinos* ó fuentes, ni de *lagenæ*, ollas semejantes á nuestros cántaros, ni algun pedazo de *séria*, que servia para enterrar el dinero, como vemos á cada hora en los hallazgos que depara la fortuna á los campesinos.

Esta circunstancia me recuerda una vasija singular, que conservo entera, y no la hallo descrita en los autores de cerámica é indumentaria; pero si copiada al pié de la letra en Andalucía para conservar las aceitunas. Es una especie de ánfora enana, de un espesor considerable, de un vientre abultadísimo, de boca relativamente ancha y de hondon puntiagudo. Su espesor de 3 centímetros ó algo más la hace tan resistente, que ántes de venir á mis manos habian intentado los muchachos más de una vez romperla á martillazos. No deja de parecerse al *alabaster*, que comparan los poetas antiguos con el capullo de una flor; y aunque éste era pequeño, como pomito de perfumes, tanto que solia hacerse de piedra preciosa, pudo haber servido el mio para depósito de perfumes en un templo ó en una tienda. El *infundibulum*, descubierto en Pompeya, que copia Rich en su apreciable *Diccionario*, no deja tambien de semejársele; pero el de Mérida ciertamente no podria servir, como aquél, para trasegar el vino, que apenas con las dos manos puede manejarse. A tener la *chytra* griega asas y asiento, me inclinaria á llamarle así resueltamente.

Barro-mosáico. No debo dar otro nombre á un trozo peregrino, al parecer de copa, que materialmente deslumbra con sus vivísimos colores cuando se la humedece, pues de haber permanecido sin duda muchos siglos á la intemperie, ha tomado una patina imposible de borrar. Si los colores únicamente le salieran á las superficies interior y exterior del barro, podrian creerse pintados, ó producto de un barniz singular y desconocido, como el maque de los japoneses; pero observados con anteojo, que por otra parte no es necesario, los cantos y las esquirlas que con dificultad se arrancan al fragmento, se ve bien claro que la composicion es mosáica, amasada y cocida al golpe con el mismo barro, cosa en verdad que no se comprende. Como los griegos, verdaderos padres de la cerámica artística, que ocul-

taron cuidadosamente los secretos de su fabricacion que atribuyen á Ceramo, hijo de Baco y Ariadna, hoy tenemos que contentarnos con meras conjeturas sobre estas singularidades.

Forma el fragmento á que vengo refiriéndome, un dibujo que autoriza tambien á llamarlo mosáico, pues es ni más ni ménos que el *vermiculato* de los mejores artistas de Roma, género del cual sólo se ha descubierto hasta hoy en Mérida el magnífico pavimento que posee nuestro amigo D. Baldomero Diaz de Soto, en su casa de la calle de San Salvador. Llamábanlo *vermiculato* por figurar la huella que deja el gusano sobre las flores, y solia usarse, como se ve en el del Sr. Soto, para fondo de medallones, para masas de claro-oscuro, donde luégo hubiesen de resaltar figuras ó grupos *tesseratos*, que se formaban con líneas rectas, con cuadros geométricos, en una palabra, lo que nosotros llamamos taracea, y los romanos *sectile*. A juzgar por la pobre muestra, que copia Rich, elegido indudablemente entre los principales, no sería difícil que el *vermiculato* de Museos y publicaciones artísticas, representando pájaros de la India que el Sr. Soto posee, careciese en Europa de rival.

Ladrillos y tejas, aunque suelen encontrarse en Mérida con abundancia, no he visto en ellos particularidad digna de notarse, ni sello, ni marca alguna. Únicamente poseo dos ladrillos de extraña figura, que señalaré aquí.



Se encontraron en Octubre de 1875 en la casa núm. 8 de la calle de Atarazanas, propia de D. Félix Pablo Sainz. Al abrir un pozo en el corral se perforó por la bóveda el *caldarium* de un baño romano, extrayéndose una cantidad considerable de mármoles y ladrillos, un *acus* ó adorno para el cabello de las matronas, una lámpara ordinaria de barro, muchas conchas de ostra en estado fósil, y cantidad considerable de hierro y plomo de las cañerías. Sin explotar el descubrimiento hubo de seguir la obra y tapiar los conductos laterales que con el resto del balneario comunicaban, fatalidad tan lamentable como frecuente.

Viniendo ya á las lámparas ó lucernas, que son por su belleza, por su abundancia y por el buen estado en que suelen encontrarse, principalmente en los sepulcros, barros muy estimados de los anticuarios, hasta 1873, que nosotros sepamos, no habian parecido en Mérida ejemplares dignos de llamar la atencion, sino toscos, lisos ó con figuras muy groseras, y sin sello ni distintivo que los hiciese estimables. Pero en la primavera de dicho año, hallándonos accidentalmente en aquella ciudad ocupados en el estudio de su importante archivo, un aficionado entusiasta, D. Manuel Amarillas, nos obsequió con una lámpara preciosa, que aquella tarde se habia extraido hecha pedazos de una obra inmediata al Conventual. Hízonos ya su semejanza con los barros saguntinos consagrar alguna atencion á los barros emeritenses, y pronto vino á completar su obra la fortuna, Diosa pagana á quien rendimos tan ferviente culto los apasionados de la antigüedad, que si el cielo no se digna perdonárnoslo, ¡ay de nosotros el dia de los premios y los castigos!

III.

Fué nuestro querido amigo D. Alonso Pacheco y Blanes, primer contribuyente de Mérida, avisado á la caida de la tarde del 25 de Noviembre de 1873, de que sacando piedra de las ruinas que existen en un corralon de su propiedad, al poniente de la poblacion, afrontando con la calle de San Salvador, se habian descubierto unas habitaciones romanas, donde empezaban á aparecer muchos barros enteros, de los que el vulgo allí, como en toda ciudad antigua, llama *candiles*. Aunque tienen los alarifes de Mérida el hábito de tales hallazgos y saben manejar el pico y la azada

con maestría, los primeros golpes y el desprendimiento natural de las tierras, produjeron algunos destrozos en aquel monton de frágiles utensilios. Es sabido además que los barros salen de las excavaciones tan blandos y maleables, que no se deben tocar sin precaucion hasta que el aire atmosférico los seque.

Nos hallábamos á la sazon en Mérida otra vez, que no es poca fortuna para un anticuario asistir al descubrimiento de un alfar romano, así como lo es no menor para las artes y las letras, que estos descubrimientos se hagan en propiedad de persona tan ilustrada y patricia como el Sr. Pacheco, que sin reparo al quebranto de sus intereses, resolvió desde el primer momento salvar todo lo posible de aquella preciosa antigüedad.

Algo versado tambien en las excavaciones artísticas el maestro de la obra, no nos dejó duda alguna de que la primera habitacion destruida era el horno. Su forma circular, su construccion tosca de piedras sin pulir, unidas con una argamasa térrea, y sobre todo, su entrada estrecha y baja, como la boca de una cueva, único resto que existia cuando nosotros acudimos, nos revelaron clarísimamente el *fornax* y el *præfurnium* del *fictor* romano. ¡A cuántas reflexiones se prestaba aquel amasijo informe de barros y ruinas, resto de un establecimiento industrial quizás famoso en su tiempo; recuerdo de un gremio tan ilustrado, que inventó los sellos y las marcas más de mil años ántes que naciera Jesucristo, y hasta ponia versos de la Eneida por divisa en sus obras más vulgares (1)! El barrio habitado en Atenas por los alfareros, que se llamaba Cerámica, disputa su celebridad al Parthenon, á pesar de la fragilidad de sus productos, que él acaso mereció asíduas visitas á Homero, cuando recorria, pidiendo limosna, las ciudades griegas, como se deduce de la aventura que cuenta Herodoto (2).

A los lados del *fornax*, gruesos paredones, donde saltaba el pico del albañil echando chispas, iban á descubrirnos la casa del alfarero ó la tienda de *fictile*, nombre genérico que daban los romanos á todos los objetos de barro cocido que hoy llamamos nosotros *terracottas*; pero era imposible de todo punto orientarse. Aunque alguna de las paredes estaba á flor de tierra, por otros lados la cubrian 3 ó 4 metros de escombros y mantillo. Aquel sitio además ha debido sufrir en el trascurso de los tiempos muchas modificaciones, pues es tradicion que allí tuvo la ciudad uno de sus muros, quizás el visigótico, quizás el arábigo, y en efecto, el terreno se halla elevado 30 ó 40 piés sobre el nivel del Guadiana. Siendo por otra parte el corral una zahurda, que se llenaba de cerdos á la caida de la tarde, y la obra que se hacía una paridera, la casualidad fué al fin y al cabo la única directora de los descubrimientos, proporcionándonos al abrigo de alguna pared que quedó á medio caer, unos cincuenta barros en buena conservacion, entre innumerables fragmentos y destrozos.

Lámparas en su mayor parte, ántes de describirlas debemos hacer al lector algunas advertencias.

Aunque el lujo sibarítico de los romanos, del cual apenas si podemos los modernos formar idea, aplicó los metales más preciosos á estos objetos de uso doméstico, nunca fué desterrado el barro ni áun de las casas patricias, gracias á las enseñanzas de los alfareros griegos, que habian hecho del *fictile* un arte suntuaria. Colocábanse estas lucernas sobre pedestales hechos *ad hoc*, de bronce ó madera, llamados candelabros, y tenian ellas dos agujeros, uno en la tapa ó centro superior por donde se les echaba el aceite, y otro en el pico triangular *(myxa)*, que les ha valido el nombre de candiles, por donde salia el *ellychnium* (la mecha). Cuando la *myxa* era más ancha y hacía alguna figura artística, se llamaba *rostrata*. Su forma y tamaño es ordinariamente el de una mano regular, como que en la

---

(1) Conocidísima es á todos los amantes de la antigüedad la famosa teja de Itálica, cuya impronta remitió á Hübuer D. Demetrio de los Rios, y aquél dió á conocer al mundo sábio con tanto encarecimiento, porque tenia grabado en preciosa letra cursiva el primer dístico de la Eneida, Arma virumque cano, etc. — (Hübner, *Tegulæ*, 31.)

(2) «A la mañana siguiente los alfareros de Samos) que estaban preparando sus hornos, vieron á Homero, á quien ya de nombre conocian, y le llamaron para que les cantase alguna trova, ofreciéndole en cambio algun vaso ó prenda de su pobre ajuar. Homero aceptó y se puso á cantarles el horno, que es la composicion siguiente:

«Oid mis cantos, vosotros, los que trabajais en barro y me ofreceis una limosna.

»Yo te invoco ¡oh Minerva! ven aquí, y ayuda con tu habilidad al horno; que los vasos que van á salir de él, principalmente los destinados á las ceremonias religiosas, se ennegrezcan en buen punto y sazon; que todos cuezan al grado de calor conveniente, y que vendidos muy caros en los mercados y en las calles, sean para todos vosotros de mucha ganancia, para que podais pagarme nuevos cantos.

»Pero si teneis la indignidad de engañar al pobre ciego, yo invoco los azotes más terribles contra vuestro horno; invoco á Syntrips, y á Smaragos, y á Asbestos y á Abactos, y sobre todo, á Omodamos, que es el más destructor del arte que profesais.

»Devore el incendio la alfarería, que todo lo que contiene el horno se mezcle y se haga una masa, que el alfarero tiemble de espanto, y que del horno salga un ruido semejante al castañeteo de los dientes de una fiera), y que los vasos hechos pedazos parezcan un monton de escombros.»

Segun el traductor francés, *Syntrips* y *Smaragos* simbolizan el romperse las vasijas; *Asbestos*, el fuego voraz que no es posible contener; *Abactos*, el infortunio del trabajador que ve su obra destruida y malgastado su tiempo; y por último, *Omodamos* es la destruccion, la fuerza aniquiladora irresistible.

palma se llevaban por el interior de las habitaciones. Estas de Mérida varían entre 11 centímetros de largo por 7 de ancho y 9 y 6 respectivamente, aunque yo tengo otra de 14 por 9, emeritense tambien, mucho más basta y moderna. Carecen las más ricas de asa, nuevo alarde de lujo sin duda alguna. Los sellos en todas las que vamos á describir están en el asiento, y los dibujos en la parte superior, aunque hemos visto alguna, procedente de Roma, con dibujos laterales.

Se halló tambien en la excavacion, y conservamos con esmero, un lingote de *murrhina*, tierra encarnada finísima que se traia del Oriente ó quizás de la China, donde hoy mismo existe de un modo indudable, para dar barniz á los barros de mediano precio, pues cuando se hacian de *murrhina* pura eran tan caros, que, segun Jacquemart, valia un par de vasos murrhinos el caudal de una familia.

IV.

Núm. 1. El caballo Pegaso.—Barniz encarnado muy fuerte, casi rojo, y á tiempos cobrizo, como si fuera basto, y la presion de las tierras, la falta de aire y las filtraciones hubieran alterado la murrhina. Es asimismo confuso el dibujo y el relieve tosco. *Myxa rostrata.*

Núm. 2. Igual.

Núm. 3. ¿Diana lucífera? ¿Apoteosis de Roma?—La luna en creciente y una estrella de particular hechura que más parece rueda del carro del sol *(Véase el núm.* 3 *de la lámina).* Barniz encarnado, perfecto el dibujo, excelente el relieve. *Myxa* ordinaria ó de pico de pato.

Aunque las alegorías de Diana son muy frecuentes en el simbolismo pagano, hasta el punto de sostener Guillermo Choul que Diana y la Luna «son una misma cosa» (1), en lo que sigue á los traductores clásicos de Horacio, principalmente á Villen de Biedma, nos parece ponderacion excesiva, pues lo que hacen los poetas latinos es pintarnos la diosa de la caza, amiga de la oscuridad y de los bosques, rodeada de millares de doncellas, como el astro melancólico de sus satélites. Hé aquí por qué dudamos de la significacion de esta lucerna. Cierto que eran multiformes en las artes plásticas las representaciones de aquella Divinidad, y más ó ménos enlazada siempre con la reina de la noche, figurándola con una antorcha en la mano, como aparece en las medallas de bronce de Julia Pia y Faustina minor, donde la nombra la leyenda *Luna lucifera;* pero es tambien no ménos cierto que, simbolizada únicamente en el astro nocturno, hasta ahora no la hemos visto. Por lo comun se la representa en un carro tirado por ciervos, ó persiguiendo jabalíes, como protectora de la caza.

En cambio entre los varios símbolos de la grandeza de Roma, singularmente en los siglos primeros, hallamos preferido éste de la luna, aunque todavía nos autoriza á dudar la carencia de leyenda, nunca vista en las medallas. En el reverso de algunas *uncias*, no tan raras como las monedas de la república suelen serlo, debajo del astro en creciente corre la inscripcion Roma, con que el haberla aquí omitido el artista, junto con la circunstancia de ser allí dos las estrellas, que formando triángulo con el globo terráqueo coronan á la luna, aconsejan suspender el juicio sobre este dibujo.

Repárese bien la estrella de nuestro grabado, tan distinta de las que suelen verse en las medallas, y no parecerá aventura suponer que quizás se trate de un símbolo de Apolo y Diana (el sol y la luna), como aquella invocacion de Horacio en la oda xxi:

Dianam teneræ dicite virgines:
intensum pueri dicite Cynthium.

Es por lo demás bellísimo barro, y estimable sin duda alguna sobre todos los que poseemos.

(1) *Los discursos de la religion, castramentacion, assiento del campo, baños y exercicios de los antiguos romanos y griegos*, por ...., traducidos en castellano por el maestro Baltasar Perez del Castillo, canónigo de Búrgos.—Leon de Francia, M.D.LXXIX, en 4.º

Núm. 4. Lebrel atacando á un ciervo.—De iguales condiciones artísticas, excepto la finura del relieve, que no es tanta.

En el Museo Vaticano se conserva actualmente como una de sus más preciadas joyas un grupo enteramente igual á éste; grupo, segun el último viajero que en español lo ha descrito, «asombroso», que «adornó quizá las salas de Neron ó de Poppea» (1).

Núm. 5. Dos gladiadores, el uno vencido y en trance de caer.—Pico, barniz y tamaño igual al núm. 2. Relieve admirable. Sabido es que los gladiadores se elegian entre los prisioneros de guerra más robustos ó los esclavos mejor formados, y así todas las obras plásticas de la antigüedad que tienen por objeto estos bárbaros combates, descuellan por el estudio anatómico y lo vigoroso del desnudo. A ésta le sucede lo mismo.

Núm. 6. Toro adornado para el sacrificio.—Barniz basto y opaco, dibujo confuso, *myxa comun*. En el asiento, sello hueco, sin letra ni leyenda alguna, de 23 milímetros de largo por 11 de ancho.

Como en Mérida se adoraba á Cibeles en templo suyo propio, es extraño que no abunde más este dibujo. Nosotros hemos dado á conocer recientemente la preciosa ara del Taurobio existente en aquella ciudad, y que á estas horas debe pertenecer al Museo Arqueológico (2). Es la tercera que se ha descubierto en España, segun un precioso trabajo leido en la Academia de la Historia por el Sr. Fernandez-Guerra.

Núm. 7. ¿Signo de Géminis?—Dibujo confuso, que representa dos niños entrelazados. Está sin barnizar y acaso sin cocer, como si acabara de salir de la *rota figularis*.

Es tambien algo más pequeño que los anteriores.

Núm. 8. ¿Signo de Piscis?—Dos peces entrelazados, con enormes colas, entrelazadas tambien, que rematan en abanico.

Barniz y sello iguales al núm. 6. (Repárese que no describen así este signo los autores de astronomía, sino separados los peces, «el uno... aquilonar, puesto hácia nuestro Septentrion, y el otro al Austro, puestas ambas sus colas á la contra)» (3).

Núm. 9. Fama pregonando un senatus-consultus.—Admirable dibujo, buen relieve, destacando las piernas por lo modeladas. En el disco ó clípeo, que ostenta en la mano derecha, estas letras muy claras:

EX S.C.

En el sello:

C · OPPI · RES

Núm. 10. Igual.

En el disco, escasamente señalada la C.

En el sello:

C OPP

Núm. 11. Iguales condiciones artísticas, igual figura, aunque actitud algo diferente. El brazo que sostiene el

(1) *Roma*, obra póstuma de D. Severo Catalina, publicada por la Real Academia Española.—1873, en 4.°

(2) Véanse nuestros artículos sobre Mérida en la *Defensa de la Sociedad*, números de Abril, Mayo y Junio de 1874.

Aprovechamos esta ocasion para corregir la leyenda que en 1873 copiamos imperfectamente, habiendo sacado despues dos improntas, una para el señor Fernandez-Guerra, que la envió á Berlin, y otra para nuestro uso:

M · D · S ·
VAL · AVITA
ARAMTAVRIBOLI
SVI · NATALICIRED
DITI · DD · SACERDO
TEDOCcVRICO VALE
RIANO ARCIGALLO
PVBLICIOMYSTICO

(3) *Teatro del mundo y del tiempo*, compuesto por Joan Pablo Gallucio y traducido por Miguel Perez.—Granada, 1606, en fólio, con láminas y figuras movibles.

disco ménos levantado, el ala izquierda más corta y se ve algo de la derecha, pues está la figura casi de perfil. Tambien hay en el ropaje ligeras diferencias, sobre todo en el peto que ciñe la túnica. Barniz encarnado muy vivo. Ninguna letra en el disco. En el sello muy confusas y como á punzon, las de Opio Restituto, incompletas, en esta forma:

COPPIN

Núm. 12. Igual figura y algo mayor tamaño. Dibujo tosco, relieve admirable *(Núm. 5 de la lámina)*. Barniz oscuro en el centro, y en las extremidades rojo. Sello hueco sin letras, y en el disco unos trazos que parecen caractéres célticos. Desgraciadamente está roto el ejemplar que yo poseo, lo que en cambio permite distinguir la delicadeza del barro, que es casi tan fino como el cristal.

Núm. 13. La Victoria.—(Adviértase que el ejemplar mio, que ha servido para la lámina, era el peor de todos). Figura muy conocida por hallarse en muchas medallas y monumentos romanos. Cuando la gran ciudad señoreaba el mundo, pintaban á la Victoria sus artistas con verdadero amor. En las medallas de Augusto y Domiciano la vemos con la palma al hombro, y en las de Vespasiano apoyada en la cadera izquierda ú oprimida sobre el pecho, lo que la hace sin duda más airosa que en las lámparas emeritenses. En la medalla *Concordia militum* de Maximino, tiene en las manos sendas coronas, y en las de Domiciano y L. Hostilio, el caduceo de Mercurio y un trofeo de guerra, significando que la guerra y la victoria conducen á la abundante paz. El mismo Vespasiano en sus últimos años la hizo pintar sin alas, á imitacion de los atenienses, que temian que volando los abandonara. Tal vez la ponen en el aire, tal vez apoyada en un supedáneo, y las más sobre un globo, símbolo del señorío del mundo y de su justa vanidad romana. El que más cuidó de esta parte del emblema fué Augusto, que en una de sus monedas áureas hace resaltar el globo de un modo extraordinario, triple ó cuádruple que en todas las medallas conocidas; y como al propio tiempo está la Diosa de frente, con la enseña al hombro y el laurel en la otra mano, alada y flotante, resulta gentil y bella sobre toda ponderacion. Ni áun en la decadencia de las artes y del imperio perdió la gente latina las tradiciones artísticas de su Victoria, como puede verse en los bronces más ínfimos de Byzancio.

Sin embargo, con ninguno de ellos pueden sostener la comparacion los barros que Mérida le consagrara. El dibujo de este número es grosero, y áun el relieve deja mucho que desear. En cambio el barniz, aunque opaco y tirando á patina, tiene más finura que otros.

Núm. 14. Igual, si bien la túnica de la anterior hace seis pliegues, á la izquierda de la pierna, y ésta cinco.

Núm. 15. Igual. Túnica de seis pliegues.

Núm. 16. Igual. Parece usado, por tener ennegrecidas la *myxa* y el orificio por donde recibia el aceite.

Núm. 17. *(Lámina; núm. 2)*.—Igual figura. Cinco pliegues. *Myxa* rostrata y asimismo quemada al parecer. El dibujo es pésimo. La corona de laurel parece un aro; pero el relieve encubre alguno de los defectos.

Núm. 18. Neptuno.—Barniz rojo, *myxa* ordinaria. El dios de las aguas parece un niño, y únicamente se le reconoce porque navega en un enorme cetáceo, como en las medallas que le consagraron los de Tarento, donde le vemos tambien imberbe. Aquí no lleva en las manos tridente ni símbolo alguno. ¿Es que siguió el artista la tradicion griega?

Los romanos le hacen ante todo latino, viril, con barba poblada, músculos pronunciados y poderoso tridente, cabalgando en caballos marinos ó en un carro arrastrado por ellos, que se desliza por la superficie de las olas, como nos lo describe su gran poeta:

levat ipse tridenti,
et vastas aperit Syrtis, et temperat æquor;
atque rotis summas levibus perlabitur undas (1).

Núm. 19. Igual.

Núm. 20. Una pantera.—Admirable dibujo, admirable relieve, admirable todo. Hasta el barniz contribuye á la ilusion artística. La fiera está echada en actitud estatuaria, y sobre su cabeza parecen vislumbrarse tres letras:

M. F. C.

(1) Virgilio, canto 1.° de la *Eneida*. Edicion de Madrid (1869), por D. Eugenio de Ochoa.

Los juegos del Circo tenian tan familiarizados á los artistas romanos con este linaje de obras, que hasta descubrieron para ellas un mármol especial: el alabastro florido, que hace manchas negruzcas y blancas, á imitacion de la piel de la fiera. Algo semejante parece haberse propuesto aquí el alfarero.

Núm. 21. Un génio bailando y tañendo la lira. — Barniz muy rojo, relieve confuso. Dimensiones algo más reducidas que las anteriores.

Núm. 22. Sin figura ni barniz, y más pequeño. ¿Estaba preparado para entrar en el horno? ¿Se hacía la figura á mano?

Núm. 23. Igual en todo, menos la *myxa*, que es rostrata.

Núm. 24. Tamaño grande, *myxa* igual (rostrata), sin figura, ni áun cenefa de líneas circulares, como tienen casi todos. Barniz encarnado.

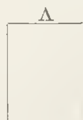
Núm. 25. Igual.

Núm. 26. Igual al núm. 11; pero basto y mal hecho, como si fuera un ejemplar estropeado que se diese por inútil. Barniz semejante al árabe, esto es, tirando á broncino. *Myxa* aguda, muy distinta de todas las demás. En cambio, en el disco tiene muy claras las letras, S. C.

Núm. 27. El sól. — Rota la tapa, sólo se ve una parte de los rayos del disco luminoso; pero bastan para conocer que es efectivamente el astro del dia, tal como los artistas cristianos lo representan, sin cabeza de Apolo ni alegoría alguna. Tampoco los rayos distan entre sí tanto como los de las cabezas apolineas que traen las medallas de Rodas y Antonino. Barniz muy fino y vário de matices, seguramente alterado por la humedad.

Núm. 28. Génio alado. — No es la fama ni la gloria, ni el ángel tutelar de la gente latina, que solia pintarlo con una cornucopia llena de frutos, haciendo libaciones, ó con tirso y ramo de oliva, ó togado, como se ve en las medallas GENIO AUGUSTI (de Neron, núm. 3.688 de Lorichs) (1). GENIO SENATUS (de Antonino Pio, número 3.868). GENIO POPULI ROMANI (de Constantino, pág. 165 de Choul). Por cierto que este último autor atribuye á Cláudio un GENIO EXERCITVVM, que es quizás el GENIVS EXERCITI, de Carino. El de la lámpara emeritense es probablemente familiar, uno de tantos como presidian al nacimiento de la criatura en la confusa teogonía pagana.

El dibujo y el relieve son preciosos. Tiene además un sello hueco sin letras; pero en la parte superior del cuadrilátero, y fuera de él, una que parece A, sin línea horizontal, en esta forma:



Véase en Hübner la *teja* 24 de Cádiz, que ostenta esta misma sigla en sentido inverso, que en puridad depende del modo de leerla. Igualmente la ostenta un vaso mutilado del Museo de Tarragona.

Núm. 29. Mercurio. — Tamaño muy grande, acaso un centímetro mayor que las mayores lámparas. *Myxa* rostrata. El dibujo es excelente, y el relieve de las alas del dios, admirable. No así el caduceo, que resulta muy confuso. *Sello* hueco sin letras.

Núm. 30. El signo de Sagitario. — Admirable dibujo y más admirable relieve. El cuerpo del niño y todos los miembros delanteros del centauro, destacan como en la mejor pintura al óleo. *Myxa* comun. Barniz rojo, y á trechos descolorido. Sello clarísimo:

C · OPPI · RES ·

Núm. 31. Vendedor ambulante. — Esta lámpara es una verdadera preciosidad, así por su mérito artístico, como

(1) *Catalogue des monnaies et des medailles antiques... en or, en argent et en bronze...* de Mr. Gustave Daniel de Lorichs... redigé par D. Antonio Delgado. — Madrid, imp. de Rivadeneyra, 1857; en 4.°

por el curioso detalle de las costumbres romanas que nos recuerda *(Núm. 1.° de la lámina)*. El dibujo es excelente, el relieve magnífico, la expresion admirable.

Conocíamos la *palanga* y los *palangarii*, que se reproducen todavía en nuestros mozos de cuerda y mandaderos, cuando entre dos ó más trasportan un peso grande, sostenido en una barra, que apoyan en los hombros respectivos; pero no conocíamos el tipo aislado, llevando los objetos que conducen de una manera análoga, tipo indudablemente asiático, que recordará nuestra lámina á todos los que hayan viajado por la India y Filipinas. Allí, la palanca es un bambú ó un bejuco grueso, que se llama *pinga*, nombre indudablemente chino, adoptado en la generalidad de aquellos idiomas y dialectos, lo cual prueba su procedencia de una raiz comun. Tambien son los chinos los que hacen más uso de este medio de carga. Terciada la pinga al hombro, cuelgan las mercancías á uno y otro extremo, equilibrando el peso. Nada más frecuente que ver por las calles de Ceilan y de Manila hombres que regresan del mercado en la misma actitud del dibujo emeritense, con un marranillo atrás y un cubo delante, que suele contener miel para los caballos. Los aguadores filipinos llevan dos cubos. Los cocineros dos banastas ó *tampipes*.

Rich trae de Grecia á Roma esta costumbre, así como la palabra *palanga*, de donde nosotros, los neo-latinos, hemos hecho la nuestra *(palanca)*. Uno de los mejores relieves de la columna de Trajano, en Roma, representa dos soldados, conduciendo, por medio de la palanga, un enorme tronco, sin duda para hacer máquinas de guerra; y el mismo Rich copia de una lámpara como las nuestras, un grupo de ocho palangarios conduciendo una enorme cuba; cuadro igual á los que se ven todos los dias en nuestras aduanas. Forzosamente habia de ser la terracota á que el anticuario inglés se refiere, de ménos mérito artístico que la nuestra, por la excesiva abundancia de figuras, que no caben en tan reducido espacio.

Núm. 32. Una concha.—El óvalo de la lámpara hace las mismas ondulaciones de la concha, que está muy bien modelada. Barniz rojo. Pequeñas dimensiones. En el asiento, como de mano y *stilo*, poco profunda, una letra que parece ésta:

M

Esta misma letra llevan los vasos mutilados 10 y 25 del Museo tarraconense, en Hübner.

Núm. 33. Igual.

Núm. 34. Igual. Sin letra.

Núm. 35. Carro del circo.—Esta *biga* está medianamente dibujada; pero el relieve es muy bueno *(Núm. 4 en la lámina)*, sin sello. Barniz oscuro. *Myxa* ordinaria. Los caballos van á escape, y el auriga se inclina sobre ellos agitando el látigo. Aunque era costumbre estampar el nombre del caballo en su anca derecha, como se observa en los grandes mosáicos que representan las carreras del circo, y principalmente en el descubierto en el Palau de Barcelona, aquí se omite esa interesante circunstancia, si bien no es dudoso que la *biga* se halla en funcion, por los penachos escasamente dibujados que adornan las cabezas de los airosos brutos.

Esta preciosa lucerna se halla hoy en Portugal, en poder de mi amigo D. Domingo García Perez, tan conocido en nuestra república de las letras y correspondiente de la Academia de la Historia.

Núm. 36. Otra biga.—En otra posicion. Los caballos parecen encabritados, y es más violenta y desesperada la actitud del auriga.

Igual al anterior en dimensiones, barniz, etc. La expresion es admirable y el relieve mediano.

Núm. 37. Pequeño y sin adorno alguno. Barniz bronceado.

Núm. 38. Dos animales en actitud obscena.—Mediano relieve, y confuso dibujo, que no permiten distinguir bien todas las formas de este grupo. Barniz muy encendido.

Núm. 39. Cabeza de Diana.—Es un fragmento precioso *(Núm. 6 en la lámina)*. Aquí no hay duda que se trata de Diana lucifera, por la media luna que tiene sobre la frente, por la que le sirve de base, y por el cabello en bandas que, aunque ménos aplastado, concuerda con la medalla del taurobolio, que Aulo Póstumo acuñó. Tráela el apreciable libro de Choul; en el anverso la cabeza de la diosa, coronada por la media luna, que por estar de perfil no muestra, segun ya hemos dicho, el peinado tan semejante á nuestra lucerna; pero en cambio se ve que lleva á la espalda arco y carcax, mientras ocupan el reverso el toro, el ara y el archigallo ó gran sacerdote con la leyenda

A· POST· AF S· NABIN.

De aquí tomó el arte cristiano uno de los más bellos simbolismos de la Vírgen, haciéndola hollar la luna con sus plantas, llevando alguna vez su inspiracion politeista á ponérsela en la cabeza, amen de pintarla en traje y actitud de matrona romana, como se ve en el Calvario de la plancha de plata que cubre la tapa del arca de las reliquias, de la Cámara santa de Oviedo, obra del reinado de Alfonso VI.

Núm. 40. Inscripcion manuscrita.—Es otro fragmento no ménos precioso, asiento de una lámpara no ménos bella que la anterior, por la finura del barro y la pureza de la murrhina. Mientras todos los sellos parecen estampados en la direccion natural, tendiendo sobre una mesa las lámparas en fila con los picos para arriba, ésta fué cogida en la mano por el alfarero, que grabó en ella su nombre con un estilo. Así ha resultado que muchas personas la leyeran al revés, creyendo por lo tanto caractéres cúficos ó cosas más extrañas todavía los de su inscripcion, por ser la letra primitiva de los primeros tiempos de la república. Héla aquí:

ↃPPI

que en letras vulgares equivale á la que ya nos es tan conocida:

OPPI.

No cayó por cierto en semejante error mi querido amigo y colega D. Aureliano Fernandez-Guerra, que es á quien se debe su lectura, y este último y peregrino justificante de que Cayo Opio Restituto fué un alfarero de Mérida. Dálo á entender con harta verosimilitud la abundancia de lámparas de su *rueda,* siendo así que en Tarragona, que es el Museo más rico en barro con inscripciones, sólo existe una, otra en Evora (Portugal) en el gabinete que formó en la Biblioteca el señor Obispo Fr. Manoel do Cencienlo, otra en Madrid en casa del Duque de Uceda, otra en Mahon, descrita por Ramis, que puede calificarse de dudosa, si bien fué leida así:

ΩPPI

y en Alcalá la Real un tiesto de barro, que igualmente califico de dudoso, con estas:

OF. OP.

V.

OTROS BARROS.

Al principio insinuamos que al lado del Conventual, en las excavaciones para un pozo, habia encontrado anteriormente el Sr. Amarillas otra lámpara no ménos preciosa, y cúmplenos añadir ahora que procede de la misma fábrica indudablemente, mereciendo entre sus productos mencion especialísima. El barro y el barniz son idénticos, así como su tamaño, y aunque no he podido restaurar por completo la myxa, que le falta un trozo, es sin duda alguna de pico de pato.

Representa un pajarito picando un capullo de rosa, tan admirablemente dibujado y con tal relieve, que la estimo como obra de arte muy peregrina. Relieve tambien, que aunque poco señalado se percibe al tacto, parécese en el asiento un como sello ó marca de fábrica, que viene á ser así:



Núm. 7 de la lámina. Es un vaso del mismo barro que conserva el Sr. Pacheco, cuya elegante hechura no necesito encarecer. El color es indefinible de puro opaco, porque en vista de que ninguna de estas piezas salia entera, nos hizo el temor lavarlo poco y conserva demasiada patina. Orlada con recuadros que la hacen muy airosa, parece

que debió tener camafeos ó algun adorno sobrepuesto, que hoy no existe. Yo conservo un pedazo de otra adornada semejantemente con abejas, de labor admirable. Si damos crédito á Jacquemart, estos relieves ornamentales se hacian por medio de moldes aplicados al vaso cuando estaba húmedo, progreso que como todos los de la cerámica debieron los romanos á los grigos (1). Para mí no es dudoso. La delicada abeja del fragmento que poseo se ha formado en molde griego.

La misma hechura del vaso del Sr. Pacheco nos llena de embarazos sobre su verdadero carácter. Calificarlo simplemente de *poculum*, que era toda vasija para beber, nos parece indigno de su belleza. Desde luego no es un cáliz, de los que los romanos llamaban así, y los atenienses *pteroto*, porque éste tenia la peana más estrecha, desarrollándose airosamente en forma de plinto. La figura de nuestro cáliz sacerdotal, que es, algo modificado, el mismo de los romanos, borra sobre este punto la duda. Fáltanle tambien las asas para el adorno, así como para el uso, indispensables. El *sinum*, ó vaso grande para beber leche en las giras campestres y vino en los festines, debia ser algo mayor que este género de taza emeritense, pues de lo contrario le haria Virgilio ofensa á Priapo al ofrecerle un sorbo de leche, cuando en la égloga 7.ª le dice:

Sinum lactis, et haecte liba, Priape, quot annis
expectare sat est: custos es pauperis horti.

donde traduce Ochoa cantarillo de leche, con más propiedad, en mi concepto, que Diego Lopez y otros clásicos, que traducen vaso (2).

Pues el *scyphus* era un perfecto cono truncado y tambien tenia asas, y la *patera*, tan usada en los sacrificios como por las aras conocida, ménos profundidad y diámetro que los que reparamos en el barro emeritense. La *patina* tampoco puede ser. Tráela Rich copiada de un original hallado en un sepulcro de Pœstum, y ántes que taza parece fuente, ó mejor aún, lo que nosotros llamamos ponchera ó palangana, y bien advierte el mismo anticuario que era más ancha que la olla y más honda que la patera. Tapa tenia, que es circunstancia que lo dice todo.

Siendo, en fin, el precioso barro del señor Pacheco poco mayor que las tazas grandes nuestras, se hace difícil su calificacion. La falta de asas nos veda llamarle *mixtarium*, donde mezclaban los romanos el agua con el vino, costumbre muy general entre ellos, y ménos *cymbum*, el más elegante en nuestro concepto de sus vasos, que tenia asas tambien, y muy prolongadas. Para lo mismo les servia el *cráter*, que es igualmente nuestra ponchera, que los franceses llaman *bol;* tanto es así, que se colocaba en una peana artística al lado de la mesa ó en su centro, como hoy el *plateau*, y de allí el *pocilator* (maestresala) iba llenando las copas con un *cyatus* (especie de cucharon). Virgilio explica todo esto muy bien al final del canto primero de la *Eneida*, en el banquete de Dido:

Postquam prima quies epulis, mensæ que remotæ
crateras magnos statuunt, et vina coronant.
. . . .
Hic regina gravem gemmis auroque poposcit
implevitque mero *pateram*......

«Acabado el primer servicio y levantados los manteles, trajeron los grandes *cráteres* rebosando vino... A este punto la Reina cogió una *patera* de oro macizo y la llenó hasta el borde...» (Ochoa traduce muy mal este pasaje, lo mismo que Diego Lopez, por no entender de cerámica.)

Se confirma la magnitud del *cráter* por su oposicion al *acratophorum*, vaso griego, introducido, segun Rich, en tiempo de Varron, para tener el vino puro en las mesas al lado del mezclado. No difiere mucho su forma de la de nuestro barro; pero el ser éste más chico y el borde de aquél más ancho, me hace desechar semejante idea. Y por cierto que el anticuario inglés se contradice, cuando compara á la *galeola* con el acratóforo, diciendo que era honda

(1) *Les merveilles de la ceramique, ou l'art de façonner et decorer les vases en terre cuite faïence, gres et porcelaine*, par A. Jacquemart.—París, 1870, tomo II.
(2) *Las obras de Publio Virgilio Maron*, traducidas y comentadas por Diego Lopez, natural de Valencia en la Órden de Alcántara y profesor de latin en la ciudad de Mérida.—Lisboa, 1627; en 4.°

y circular como un casco, y que los dos servian para tener depositado el vino puro ántes de mezclarlo, que en tal concepto no podian ser vasos en puridad, sino poncheras, como hemos dicho. El mismo destino tenia la *lepasta*, remedando concha univalva.

Atentos, pues, á la elegantísima figura del de Mérida, á su adorno y á su cabida, más que mediana, debemos aplicarlo al tocador de las matronas, y al punto se nos acuerda el que copia Rich de una pintura pompeyana en la palabra *epichysis*, donde se ve una redoma cubierta con una taza muy semejante. Cierto que allí parece de cristal; pero diferencias que estriban en las condiciones sociales, en manera alguna empecen á nuestro argumento, pues las matronas de la clase media verosímilmente gastarian de barro los objetos que las patricias de cristal. Pudo tambien tener aplicacion á los balnearios, muy abundantes en Mérida, así para derramar perfumes sobre la cabeza de los bañistas, como para contener los aceites olorosos con que se frotaban el cuerpo los nadadores. Volviendo la mirada á las costumbres orientales, que los romanos copiaron, y explican al momento casi todas sus cosas, hoy mismo en la India y en la Occeanía, si no perfumes, el agua del baño se vierte lentamente sobre la cabeza, como quien bautiza, con vasos de coco de cabida igual y de forma análoga al del Sr. Pacheco. Háilos en nuestro archipiélago elegantísimos, que los produce el cocotero de isla de Negros admirables, y hasta suelen engarzarse en plata por mayor lujo.

Olla y tapadera romana. De cada una de estas cosas se consiguió un ejemplar intacto, que tuvo el Sr. Pacheco la galantería de ofrecernos. La olla á primera vista no llama absolutamente la atencion, que es de todo punto igual á las nuestras; pero la pureza de sus líneas y la elegancia de sus formas revelan bien pronto su procedencia, al anticuario ménos perito. Llámola olla por amoldarme al uso corriente; pero es en puridad *urna cineraria*. Se hizo para enterrar los restos de un difunto, una vez devorados por el fuego. Y no nos espante su reducido tamaño, pues él inspiró á Ovidio aquellos felices versos donde recuerda al hombre orgulloso, que si en el mundo no cabe, despues de muerto, *non bene compleat urnam*.

La verdadera olla romana para hacer la comida era el *cacabus*, y tenia el asiento redondo para colocarse sobre unas trébedes *(tripus)*. Al revés de lo que sucede hoy entre nosotros, únicamente su caldera *(ahenum)* tenia asiento plano, y esa estaba siempre colgada como las llaves de nuestras poblaciones rurales. Sostiene sin embargo Pistolesi, que en la ahena y no en el cacabo, era donde la carne se cocia (1). Hánse encontrado entre las pinturas de Herculano y Pompeya, ollas algo semejantes á la emeritense, sin asas, y ni más ni ménos que nuestras macetas y nuestras orzas. Su mismo destino lo indica, que era sembrar flores y guardar frutos. Las uvas, principalmente, se conservaban allí en su propio jugo perfectamente, vendiéndose en los mercados á mayor precio con el nombre de *ollaris uva* (uva de olla).

La etimología de ciertas palabras produce extrañas confusiones en los pueblos neo-latinos. ¿Hay nada más comun que creer que el cántaro viene del ánfora y la olla de la que usaban los romanos? Y sin embargo, bien vemos que nada está más léjos de la verdad. Tenian verdaderos cántaros para traer agua de la fuente y para depositar los votos en los comicios, que los llamaban *urna*, y por un raro capricho etimológico, el mismo nombre conservamos nosotros á un objeto que tiene muy distinta forma, sin perjuicio de seguir diciendo *entrar en cántaro* por entrar en suerte. Lo mismo ha acontecido con la olla. A medida que el cristianismo desterraba la cremacion de cadáveres, íbase comprendiendo que la *olla ossuaria* ó cineraria era más propia para los usos culinarios que el *cacabus* y el *atrenum*, por su menor tamaño, por su garganta más estrecha y su boca más cerrada, y dejó de ser la de barro enterramiento de pobres y plebeyos para serlo de pavos y gallinas. Hacíanse tambien de lujo, y en el gabinete numismático de la Biblioteca imperial de París se conserva una bellísima barnizada de negro, que sirvió, segun se cree, para las cenizas de Cimon, hijo de Milciades. Todo el fundamento es una corona de laurel que tiene en relieve. De las ollas humildes cinerarias, iguales á la de Mérida, trae Rich un ejemplar con inscripcion en la tapa, añadiendo la curiosidad de que solian depositarse apareadas en una especie de nicho al propósito, que tomó el nombre de *columbarium* (palomar).

En cuanto á la tapadera descubierta en el mismo dia, igual tambien á las romanas y á las nuestras actuales, ofrece la singularidad de estar casi toda ella ennegrecida, que apenas si algunas partes tienen el color del barro. Para creerla usada no hay fundamento verosímil, y más me inclino á que en la catástrofe que derribó la alfarería de Opio,

(1) *Real Museo borbonico descritto ed illustrato* da Erasmo Pistolesi.— Tomo III, Roma, 1839.

cayera sobre ella alguna preparacion de color oscuro, que combinada con el fuego y la humedad de las filtraciones, haya producido ese resultado en el trascurso de los siglos.

¿Un Lar? Apareció tambien en la excavacion una figurita sumamente extraña del mismo barro, aunque con vestigios de color. Tiene 12 centímetros de alto. Envuélvese de la cabeza á los piés, excepto la cara, en una especie de *abolla major* ó manto como los que usaban los filósofos cínicos, rematando por la cabeza en punta muy aguda. Los rasgos de su rostro son feos y áun deformes, lo que unido al contraste de otra cabeza igual, pero bellísima, encontrada en el mismo corral del Sr. Pacheco, infunde la sospecha de que se trate de génios de la casa, que habia buenos y malos, como es notorio, por lo que llamaba Platon á los primeros Calodemon, y Cachodemon á los segundos, si no mienten nuestros eruditos del siglo de oro. En la descripcion de estos símbolos se confunden los autores, dándoles por atributo los del génio de la gente latina, es decir, los de Roma, en vez de los del hogar del ciudadano, que eran propiamente los lares de formas y actitudes tan caprichosas y varias como el gusto individual y el concepto que de Dios tenia cada uno. Por eso es bella figura la que hace Horacio, pintando en el otoño al padre de familia calentándose á sus lares, ó dicho mejor, al fuego de su hogar, que hacen aquí una misma cosa, pues el *larario* ó capilla de los dioses caseros estaba entre los pobres al lado de la cocina, como quien sostenia el fuego de ella, alma ó espíritu de la casa.

No ya la cabeza hermosa que se encontró en el mismo sitio, sino algunas otras enteramente iguales que suelen parecer en Mérida y que sin duda proceden de la misma alfarería, confirman la sospecha de que la estatuita en cuestion sea un ángel malo, un verdadero Cachodemon, de quien ningun autor nos describe el simbolismo plástico. Verdad es que todos, como es natural, se placen en los lares buenos, y ni áun así concuerdan, pues mientras Pistolesi en el tomo IV, *Museo de Nápoles*, nos lo pinta con las alas extendidas, un ramo de encina ú olivo en la mano derecha y en la izquierda una cornucopia de oro macizo, Rich reproduce un verdadero *pocillator*, sin alas, con una copa en la mano que figura un ave, y en otro lugar como niño coronado de laurel y vestido de tonelete, ni más ni ménos que los angelitos de nuestras procesiones. Hay, pues, gran variedad y anarquía en esta parte de la simbólica pagana; pero el dar á sus génios Pistolessi, en la lámina 6.ª, pechos y ombligo de mujer, y la mística actitud en que los pinta, nos los hace en un todo semejantes á los bustos emeritenses. «Nel volto vi traluce il bello ideale,» dice; y en otro lugar: —«Il bel Genio tien gli occhi fissi e rivolti al ciel.»—No es otra la actitud de estas cabecitas, así como la figura entera del Sr. Pacheco, por la expresion de sus ojos y de su boca deforme y sonriente, parece estarse burlando de las tristezas de la casa.

Finalmente, en esto de dioses y diosas y objetos de culto privado en un pueblo que tenia tantos como son los caprichos de la locura humana, la verdad resulta siempre imposible de apurar.

Un stilo de hueso para escribir en papirus ó en barro blando, y algunos fragmentos cerámicos más ó ménos significativos de menor cuantía, encontrados tambien en las excavaciones del Sr. Pacheco, no merecen ya la pena de alargar este enojoso trabajo.



Dimension [illegible] de su tamaño

F. Saviron y Estevan pintó — [illegible] — [illegible]

BÁCULO DEL ANTIPAPA DON PEDRO MARTINEZ DE LUNA

(Museo Arqueológico Nacional)

EL

BÁCULO DE DON PEDRO MARTINEZ DE LUNA,

POR

DON TORIBIO DEL CAMPILLO Y CASAMOR,

JEFE DE TERCER GRADO DEL CUERPO FACULTATIVO DE ARCHIVEROS, BIBLIOTECARIOS Y ANTICUARIOS.

I.



VERDAD es hoy reconocida que el estudio de los monumentos de la Edad-media, en Europa, no ha rebajado de su verdadero valor á los que fueron inspirados por el espíritu del Renacimiento, ni tampoco á los que habia legado la clásica antigüedad en muy variados tipos de diversas épocas. En vano se pretendió, en un tiempo en que dominaba la crítica de apreciaciones erróneas y exclusivas, que subsistiese la calificacion de barbarie como base de juicio para valuar las obras debidas á los siglos medios en sus genuinas y variadas manifestaciones artísticas: la razon serena con el estudio detenido de cuantos objetos de arte produce cada período de tiempo, con fases diversas dentro de la genérica unidad indispensable, ha dado su valor á cada época, agrupando los monumentos que respectivamente le corresponden; y hoy la Edad-media, rica en creaciones nacidas de su espíritu religioso y militar, abunda en testimonios monumentales del culto, de las instituciones civiles, de los usos y de las costumbres, que forman el conjunto de la vida social, siendo espejos que reflejan cuanto constituia el modo de ser humano en aquellas épocas.

Débese á inteligentes y entusiastas coleccionistas, en una buena parte, que hayan tomado alto vuelo los estudios arqueológicos. El Renacimiento con los ojos fijos en los modelos de singular belleza plástica, procedentes de Grecia y de Roma, menospreciaba cuanto diferia de las tradiciones del clasicismo pagano; pero cuando el afan de sustraer á la destruccion todo género de objetos de arte halló en cada uno revelaciones que de diversas maneras venian á constituir integralmente las líneas fisonómicas de una época, hizo que se fuesen formando colecciones, en las cuales los estudios arqueológicos, fraccionándose, consintieron más reducidos límites á los investigadores, ganando en profundidad lo que perdian en extension, con patente adelanto de la ciencia. Los esfuerzos individuales, amparados y protegidos con inteligencia, fueron la base de los museos arqueológicos; los objetos allegados por individuos competentes en una ó en varias ramas de la arqueología dieron ocasion á que los fraccionamientos de la ciencia permitiesen precisar las miras de los investigadores; y cúpole á la orfebrería obtener legítimas preferencias

(1) Copiada de un manuscrito de principios del siglo XVI.

de no pocos arqueólogos, por la hermosura y la riqueza que, cuasi siempre, llevan en sí los trabajos de los artistas dedicados á construir tan inspiradas manufacturas, exigiendo su importancia, como arte y como elemento de un bello estudio, que se conozcan sus orígenes y su progreso, el tecnicismo que les es propio y los nombres de los autores de las más notables obras.

II.

La abundancia de los preciosos metales, el oro y la plata, que hoy emplean en sus trabajos artísticos los orfebres, facilita el exclusivismo con que usan tan caras materias para fondo de sus creaciones; pero como en tiempos anteriores al Renacimiento empleaban otros metales, aunque no pocas veces cubiertos con fina capa de plata ó de oro, es indispensable tener en cuenta que no por eso deja de comprender la orfebrería tales obras de más bajo valor intrínseco, siempre que los caractéres artísticos revelen su mérito, ya que desgraciadamente son mucho más escasas las de las más ricas materias, porque sobre su precio efectivo se fijan siempre las miradas de avaros ignorantes que prefieren las monedas de uso corriente á la posesion de un trabajo artístico, y los rapaces designios de los que ansían los ajenos bienes, no contando numerosas destrucciones debidas á las contiendas religiosas, á las luchas políticas, y á las intestinas discordias, frecuentes en todos los países.

No hay centuria que haya transcurrido sin destruir, con muy diversos pretextos, obras monumentales, cuya desaparicion se lamenta despues por cuantos respetan ó aman las creaciones del génio; y para la orfebrería son más especialmente funestos los trastornos locales y los cataclismos de los estados, por la naturaleza de los objetos que produce. Los lugares religiosos de gran renombre histórico han sido, por lo comun, los guardadores de raras obras de orfebrería de los siglos medios, como las ruinas y los sepulcros han sido tambien de las que de Roma, Grecia y otros antiguos pueblos proceden y han llegado hasta nuestros dias; pero ni la excelencia de la concepcion artística y de la mano de obra ha evitado la desaparicion de la mayor parte, ni las bellezas de un trabajo tienen el poder de contrarestar las revoluciones de quien hace depender de su valor anhelados goces materiales, ó la satisfaccion de groseros apetitos.

Es indudable que la religion cristiana, con su grandioso culto, al necesitar digno mobiliario para celebrar sus misterios, favoreció el desarrollo lujoso de la orfebrería, que fué debiéndose á los grandes donativos de los príncipes, á las importantes ofrendas de los ricos y á la piedad fructuosa de todas las clases. La historia traza el crecimiento de tan bello arte á través de la decadencia evidente causada por las invasiones bárbaras, desde que Constantino declaró al cristianismo religion del estado, y colmó de riquezas, en preciosos decorados de oro y de plata, los templos que Roma consagraba á la nueva fé, no escaseándoles tampoco numerosos objetos, debidos al cincel y al martillo, de inmenso valor y de superior mérito, hasta que los artistas más inspirados del Renacimiento en Italia, en España, en Francia y en otros paises europeos, produjeron las maravillas que los inteligentes tanto admiran hoy en los palacios y en los museos; y los altares con láminas de oro y de plata, y las estátuas colosales de estos metales preciosos con ricas pedrerías, y las lámparas finamente caladas por diestros cinceles, y los ricos vasos sagrados, en cuya composicion competian las más elevadas industrias con el más elevado espíritu artístico, y hasta las pilas bautismales y las puertas de los templos, revelan hasta qué punto la religion cristiana favoreció el prodigioso progreso de la orfebrería.

Pero toca tambien su no pequeña parte al lujo, llevado á fatal extremo en Roma desde que allegó en su recinto las riquezas de todos los países dominados por sus triunfantes cohortes. En los últimos años del siglo v, segun dice Sidonio Apolinar, el rey de los ostrogodos, Teodorico, grandemente aficionado á las obras artísticas de los antiguos, hacía cubrir la mesa, en su palacio de Rávena, con servicio de plata maciza, en el cual abundaban cincelados vasos; y áun cuando más adelante aquel reino se convirtió en exarcado, la orfebrería continuó floreciendo en la capital para satisfacer los lujosos hábitos de las familias que poblaban sus mejores barrios. Ménos ilustrados los invasores que, despues de mediar el siglo vi, se apoderaron de Italia, bajo la bandera de Alboino, llevaron la destruccion por todos los territorios de aquella península, ocasionando tan visible decadencia en el arte, que tardó poco en descender á la humilde categoría de oficio; y fué necesaria la persecucion de los iconoclastas en el siglo viii para que los artistas expulsados, ó huidos de Constantinopla, lograsen protector amparo en los Pontífices, ofre-

ciendo favorable ocasion para cultivar su arte á los orfebres, que dieron en Roma señaladas muestras de su génio. Más tarde, cuando Carlo-Magno destruyó el imperio de los lombardos, creado por Alboino, y afirmó el poder temporal de los Papas, afluyeron á la Ciudad Eterna numerosos artistas, cuya gloriosa série ilumina con fulgentes resplandores la época del Renacimiento, y en cuyas obras tuvo parte no pequeña el lujo con que las nobles y poderosas familias italianas decoraban sus palacios y sus quintas.

En las Galias, los orfebres de Arlés, de Reims y de Tréveris, fabricaban preciosos objetos en su arte, que las invasiones y las guerras destruyeron en grandísimo número; pero cuando, terminadas las invasiones bárbaras, volvieron los templos á reclamar mobiliario digno para el verdadero culto, la orfebrería tomó nuevo brio, y el lujo de los palacios reales, exigiendo tambien creciente riqueza en las mesas y en los estrados, dió grande importancia á este arte, multiplicándose los príncipes apasionados de las bellas obras debidas á los talleres de numerosas ciudades.

No era España la nacion en cuyo territorio ménos amor hubiese á las artes. La córte de los monarcas visigodos, Sevilla, Córdoba, Barcelona, Valencia y Zaragoza, con sus basílicas y sus palacios, deseosas de imitar el fausto imperial, protegieron la fabricacion de muy variadas clases de joyas, tanto propias de príncipes y de magnates, como de reinas y de damas de ilustres prosapias, segun afirma San Isidoro en su *Libro de los Orígenes*, y confirma con estimables deducciones el Sr. Amador de los Rios, siendo el tesoro de Guarrazar, y otros objetos no ménos valederos que hoy existen en el Museo Arqueológico, claro testimonio del estado de la orfebrería en tan lejanas épocas; y despues, durante los siglos de nuestra gloriosa reconquista, compenetradas necesariamente dos civilizaciones, áun con la terrible lucha causada por el dominio del territorio y la oposicion de irreconciliables principios religiosos, las artes tuvieron dignos cultivadores dentro del espíritu severo del cristianismo español, dignos tambien dentro de las sensuales tendencias del Korán, viniendo despues á doblegarse las creaciones artísticas de los muslimes, y servir humildes á las obras del arte cristiano. En las principales poblaciones de la Peninsula ibérica floreció tambien la orfebreria con verdadera gloria; y con los primorosos trabajos de los plateros de Córdoba y de Sevilla, siempre impregnados del perfume oriental, que tanto influyó en su desarrollo por todas las comarcas del Sur de España, se admiran los que, desde los orígenes de los reinos de Astúrias y de Sobrarbe, creó la fé cristiana ó inspiró su espíritu en las metrópolis y ciudades más importantes de los Estados de Aragon y de Castilla, tanto para la magnificencia del culto, como para el esplendor de los palacios y lujosas moradas de ilustres magnates.

III.

Recíprocas influencias ejercen entre sí todas las artes plásticas, y la tuvo patente la arquitectura ojival, durante su florecimiento, en la ofebrería, si bien en primer término correspondió á la escultura. La preponderancia religiosa, con el acrecentamiento de las riquezas monásticas, elevaron en Francia las artes á grande altura en este período; y en Alemania, cuando alboreaba el siglo XIII, era el alma verdadera del movimiento artístico la escuela de Colonia, cuya preeminencia patentizan los monumentos que en esta misma época creó el génio germánico en las riberas rinianas. La magnífica urna románica de plata dorada, en forma de sárcófago, que existe en Aix-la-Chapelle, y contiene las cenizas de Carlo-Magno, cuyos bajo-relieves repujados representan la expedicion del glorioso monarca á España, segun la refiere la *Crónica* de Turpin, sobre la arquería de medio punto sostenida por pareadas columnas, que forma como doseles á las estátuas sentadas de los más insignes sucesores del heróico emperador, y cuya grandiosa sencillez parece corresponder al siglo XII; la preciosa corona de Enrique II, que hoy forma parte del tesoro del rey de Baviera, cuyo estilo en la ornamentacion y trabajo en la montura de las piedras finas que tanto realzan su gran valor artístico, hacen que se la tenga por una de las más bellas obras de la segunda mitad del siglo XIII; la primorosa cruz bizantina del antiguo monasterio de Ognies, cercano á Namur, hoy al cuidado de las religiosas de Nuestra Señora, en la misma ciudad, y otros monumentos de aquellas épocas, revelan la existencia de muy diestros orfebres, además de los muy pocos cuyos nombres se hallan en sus mismas obras, como el monje Hugo, y que muy bien pueden ser considerados como hábiles escultores.

IV.

El fraccionamiento político de las comarcas italianas en numerosos estados independientes durante la Edad-media, favoreció el desarrollo de las artes. La Iglesia en sus más altas gerarquías, los príncipes dentro de sus dominios, los nobles enriquecidos por el comercio en las repúblicas de Florencia, Venecia y Génova, las ciudades rebosando material bienestar con la sencilla administracion de un régimen conforme al desarrollo de los generales intereses de cada municipio, todos formaban el conjunto de un país que por donde quiera parecia rivalizar en el empeño de poseer objetos artísticos, bien fuesen vasos sagrados y otros objetos para embellecimiento de las iglesias, bien armaduras y otros útiles para la guerra y los bélicos simulacros, bien rico mobiliario para las casas patricias, bien alhajas y dijes preciosos para el personal adorno de los próceres y de las aristocráticas damas. Las guerras intestinas y las exteriores no dificultaron el progreso artístico durante el período predominante ojival en toda la Península italiana; y desde que la estatuaria se declaró libre del yugo de la decadencia procedente de Bizancio, alzándose en alas del génio de Nicolás y de Juan de Pisa, la orfebrería levantóse tambien al nivel de la escultura, tomando por guia los principios de estos célebres artistas. Las guerras contínuas no impidieron á los Pontífices reunir un tesoro considerable de objetos de orfebrería en el siglo XIII; y cuando estaba próxima á espirar esta centuria, Bonifacio VIII, al ser exaltado á la silla de San Pedro, mandó redactar un inventario de todas las riquezas allegadas en el mobiliario del palacio pontificio, cuya descripcion, en lo relativo á la forma de los objetos, revela la preferencia que ya entónces alcanzaban las piedras finas y los esmaltes encuadrados, con engaste parecido al de la rica pedrería, dando á conocer asimismo que las obras de orfebrería artística eran todavía raras corriendo la décimatercia centuria. Pero cuando Nicolás y Juan de Pisa dieron á conocer sus obras en varias ciudades de Italia, avanzando la segunda mitad del siglo XIII, y produjeron una verdadera restauracion en la estatuaria, muchos artistas, á impulsos de generosa emulacion, aprovecharon los preceptos de aquéllos, dedicándose á la escultura, y utilizaron sus conocimientos en trabajos de orfebrería, en los cuales tampoco se desdeñó de poner mano Juan de Pisa, pagando tributo á la preferencia que lograba entónces este arte. De la escuela de Pisa, que perfeccionó rápidamente los medios técnicos relativos á la fundicion de metales y al cincelado, proceden las de Sena y de Florencia, que alcanzaron tan justa gloria en la segunda mitad del siglo XIII. La primera, elevada por Pacino, Pucci, Filipuccio y otros á grande altura, produjo preciosos objetos destinados al culto en las iglesias de Pistoja y de Asis, varios que, como ricos presentes, destinó Sena á Cárlos de Anjou; y su gloria no cede á la de Florencia y está sobre la de Venecia, entónces ya célebre por sus obras de filigrana en plata y en oro. Notables progresos alcanzaba la escultura italiana en la primera mitad del siglo XIV. Está en primer término Andrés de Ognabene, insigne artista de la época, con su taller en Pistoja, del cual salieron obras admirables para algunas iglesias de la misma ciudad; y comparten con él merecida gloria Lando, á quien el municipio de Monza mandó hacer una corona para Enrique VII cuando habia de ser exaltado al sólio imperial de Alemania; Ugolino, que fabricó la caja en donde se guarda el santo corporal de Bolsena y un famoso relicario para conservar la cabeza de San Sabino, existentes en la catedral de Orvieto, en los cuales el trabajo de cincel y la limpieza de los esmaltes tanto realzan su mérito; Andrés Arditi, orfebre florentino, que tanta sencillez y tanta nobleza supo dar á las figuras; y entre otros no ménos famosos, Leonardo, hábil dibujante, que tiene parte tan principal en el precioso altar de Santiago de la catedral de Pistoja, y en otro igualmente célebre del baptisterio de San Juan en Florencia, en cuyos dos monumentos trabajaron, durante medio siglo, insignes escultores y orfebres de Italia. Coetánea ó posteriormente próxima á este tiempo es la joya que poseyó D. Pedro Martinez de Luna.

V.

Tal vez no sea inútil indicar cómo adquirió el Museo Arqueológico Nacional objeto tan precioso por su valor artístico como interesante obra del siglo XIV, por su mérito arqueológico como monumento religioso de una época no ménos viva en su fé que fecunda en creaciones de potentísimo génio, y por los recuerdos históricos que lleva en sí el famoso nombre de su ilustre poseedor, enaltecido y calumniado, dócil ó tenaz, conforme á la série de vicisitudes que pusieron á prueba su enérgico carácter, altivo en la desgracia, y más indomable cuanto más se oscurecia el horizonte caliginoso de su adversa fortuna.

Más de tres años hace que un activo y estudioso vocal de la Comision de Monumentos de la provincia de Zaragoza, el Sr. D. Francisco Zapater, sabiendo dónde se hallaba el báculo del egregio prócer aragonés que, como cabeza visible de la Iglesia católica, llevó por algun tiempo el nombre de Benedicto XIII, se avistó con su octogenaria poseedora, descendiente del nobilísimo linaje de Luna, resuelto á conseguir que no se perdiese para nuestra patria objeto de tal valía, principiando por inclinar el ánimo de tan respetable dama á que lo enajenase al Estado para mayor gloria de su insigne prosapia, y desoyese ventajosas proposiciones hechas por especuladores forasteros, en cuyas cuantiosas ofertas se traslucia cierto menosprecio del nacional decoro ante la certeza de provechoso lucro. No retardó el Sr. Zapater dar la placentera noticia del descubrimiento y de la entrevista á su amigo y compañero don Paulino Saviron, oficial del Cuerpo de Bibliotecarios, Archiveros y Anticuarios, uno de los más inteligentes y laboriosos funcionarios del Museo Arqueológico; y poco tardó éste, llevado de sus patentes y perseverantes desvelos por el rápido acrecentamiento de las colecciones del Casino, á conferenciar con el Director de Instruccion pública, que á la sazon lo era nuestro jefe superior actual, el Sr. D. Cayetano Rosell, á cuya ilustrada iniciativa se debió la resolucion de que se adquiriese tan precioso monumento, dictada en 11 de Diciembre de 1872, encomendando al Sr. Saviron que, de acuerdo con el Sr. Zapater, procediese á tasar la joya y presentase un dibujo que claramente revelase todos los pormenores de su artística importancia. El fatal estado del Tesoro público hizo que se retardase hasta el Octubre de 1873 el viaje del Sr. Saviron, reconociendo las dificultades para el pago del objeto; pero en esta época, de completo acuerdo con el Sr. Zapater, detenida y escrupulosamente examinado el báculo, informó nuestro compañero á la Superioridad de las circunstancias que le hacian digno de decidir su adquisicion, áun teniendo muy en cuenta las azarosas penurias del Erario, y fijó su valor pecuniario en seis mil pesetas, cantidad verdaderamente módica, teniendo en cuenta tan sólo el valor intrínseco de la plata empleada en su fabricacion como primera materia, y desentendiéndose de recientes ofertas hechas por extranjeros especuladores, ó por generosos aficionados, que admitió gustoso el Director de Instruccion pública, á la vista del dibujo en el cual circunstanciadamente se representaba tan interesante joya, y que se incluyó en los primeros presupuestos, quedando ya estipulada la cesion en cuanto se realizara el correspondiente pago.

Dos años cumplidos transcurrieron, á pesar de haberse incluido constantemente la cantidad consignada á esa compra entre las atenciones públicas, sin que la poseedora, fundada en razones particulares, merecedoras de respeto cuando los afectos del alma las dictan, llevase á término el pacto que con el báculo se relacionaba; mas al fin, en 14 de Diciembre de 1875 quedó cumplido, pagándose la cantidad consignada para ese fin, por haber cooperado eficazmente á tan satisfactorio éxito el actual Ministro de Fomento, señor Conde de Toreno, el Director de Instruccion pública, Sr. Maldonado Macanáz, y el Jefe del Museo Arqueológico, Sr. García Gutierrez, todos con muy plausible celo, en la parte que á cada uno incumbe, por el generoso patriotismo de la noble señora que poseia objeto tan estimado, á causa de sus afecciones de familia, por el desinteresado servicio del Sr. Zapater, por el celo del Sr. Rosell en obviar obstáculos para que la cantidad del coste fuese incluida en los presupuestos, y por la diligencia del Sr. Saviron en secundar cumplidamente las órdenes del Gobierno.

VI.

Pasando á la descripcion del báculo, será forzoso advertir, en primer término, que tan sólo consta la parte adquirida, y por cierto la más artística, como se ve en la lámina cromolitografiada que la representa, de la seccion que sale de la caña ó asta, y termina en la voluta ó curva que forma el cayado. Este fragmento mide 52 centímetros de altura; es de plata dorada, exceptuando cuatro planos del tubo inferior, de figura octogonal, que encaja en la caña, y cuyo borde se halla reforzado por un anillo; y de éste parten los ocho lados que le dan forma, realzando la superficie dorada de los cuatro centrales menudo dibujo, grabado en losange, y picadas hojas. En los planos inmediatos hállanse dos marcas: forma la primera una cruz, grabada á dos líneas; la segunda es un escudo invertido, con banda y seis flores, que sin duda es la marca del orfebre, cuyo nombre nos ha impedido averiguar la carencia de textos que á tales signos de fabricacion se refieren. Un collarino de perfil curvo y liso, entre dos molduras adaptadas al cañon octogonal, sobresale con ocho cuadrados de superficie plana, colocados en losange, y contiene cada cual un incrustado esmalte, cuyo fondo varía de color segun es el emblema que sobre él se ha puesto. El central consta de una flor de los colores violeta y boton áureo, sobre fondo de azul cobalto; en el de la derecha se hallan las llaves de San Pedro, doradas, encima de la media luna, sobre fondo encarnado; en el de la izquierda, sobre fondo de igual matiz, se ve la media luna, símbolo nobiliario de la egregia estirpe, de la cual fué uno de sus más insignes individuos el autor de las *Consolaciones de la vida humana en todo género de adversidades* (1). Repítese la flor, campeando sobre fondo azul, y sigue la tiara pontificia, con ínfulas, esmaltada de verde color, llevando debajo tambien la media luna sobre campo encarnado. Dos flores más, idénticas á las precedentes, que contienen en el mismo fondo la media luna heráldica, completan los ocho escudos salientes.

---

(1) La Biblioteca del Vaticano posee el ms. original de tan precioso libro, escrito por mano de su mismo autor, y en la Real Biblioteca del Escorial, en un volúmen cuya signatura es V, III, 7, existe una copia, en cuya primera cara se lee: *Aqui comienza el prólogo en el libro de las Consolaciones de la vida humana, el qual compuso el muy Santo en Christo Padre y Sennor el Papa Benedicto Treseno, llamado Don Pedro de Luna antes del pontificado, el qual libro contiene consolaciones y remedios para qualesquier tribulaciones, é tristezas, angustias, et aducrsidades, que á los hombres por causas ó razon puedan venir, en tanto que mora en este miserable Valle de miserias, y trabajos.*

Contiene la obra quince libros, divididos en setenta capítulos, y termina así: *Aqui se acaba el libro de las Consolaciones contra toda miseria, é trebulacion, que acaesce a toda criatura humana en aqueste mundo lleno de todo mal, el qual compuso, e copilo el muy Santo Padre, e Sennor Don Pedro de Luna en otro tiempo llamado, e despues Papa Benedicto XIII. nombrado, el qual fue tio del muy magnifico virtuoso y noble Sennor Don Alvaro de Luna Caballero muy provado, venturoso en las Armas, muy fiel y esforzado, Condestable de Castilla, e Maestre de San-Tiago, Laus Deo.*

Suyas son tambien las obras siguientes:

De potestate Summi Pontificis et Concilii, que tambien lleva el título: *Petri de Luna tractatus adversus Concilium Pisanum.* Ms. que se conserva en la Biblieteca del Escorial, y lleva la signatura L, II, 17.

Super factum schismatis et reprobationis in Concilio Pisano. Ms. que posee la Biblioteca del Vaticano.

Tractatus de horis dicendis per clericos. Ms. que se ignora dónde pára.

Historia Troyana. Ms. de 217 páginas.

Doctrina Politica Moralis et œconomica qua instuitur homo cujus vis status. Ms.

Aegyptiorum gesta secundum Aegypti Regum temporum usque ad Octaviani imperium. Ms.

(Afirma D. Nicolás Antonio que el P. Fray Pedro Hilocha vió las dos obras precedentes en el convento de la Orden de Predicadores de Gotor.)

Regulæ Domini Benedicti Decimi tertii in Cancellaria Apostolica datæ.

Allegationes pro se ipso contra duas vias capitulatas inter Regem Aragonum, et imperatorem.

Practica tenenda pro unione Ecclesiæ, per ipsum transmissa Carolo V. Francorum regi.

Narratio eorum, quæ pro sedando schimate facta sunt Paniscolæ inter Benedictum XIII, et quosdam Prælatos anno MCCCCXVII.

Estos tres escritos existen en la Biblioteca Nacional de Francia. Cód. 1479.

Responsum ad Literas Gregorii XII, super unione Ecclesiæ facienda. Se halla en la misma Biblioteca. Cód. 5914.

Responsiones tres factæ Legatis Galliæ. Existe en la misma Biblioteca, Cód. 5156, con *otros papeles* de asuntos del mismo Papa.

Segunda parte de los Fechos de los Gentiles, debajo del título: De la Historia de Ptholomeo. Segun la tradicion es obra suya, y así lo indica el sabio canónigo Cenedo en sus *Alegac. por la iglesia del Pilar*, tomo I, fol. 5, y paró, segun parece, en el dicho convento de Gotor.

Bula que contiene varios decretos acerca de los Judios no conversos, expedida á 11 de Mayo de 1415. Se halla al fin del Códice original, que refiere las disputas tenidas en Tortosa entre Jerónimo de Santa Fé y los Judios de la Corona de Aragon; y existe en la Biblioteca del Escorial, con la signatura L, III, 3. Confirmaron dicha Bula el Concilio de Basilea y los Pontífices Paulo IV y San Pio V.

Bulas, Breves y Rescriptos Apostólicos, que se publicaron en diferentes tiempos.

Epístolas sobre los acaecimientos de su siglo, y de su persona.

Estatutos de la Universidad de Salamanca, en Castilla la Vieja.

Papeles, Defensas, Informes sobre sucesos propios, y para su defensa, escritos en diversas épocas de su vida.

Puede consultarse la *Biblioteca antigua de los escritores aragoneses*, por el Dr. D. Félix de Latassa y Ortin, tomo II, páginas 113-131, si el lector desea más circunstanciados pormenores.

El tubo central se prolonga, como anteriormente se ha dicho, hasta una moldura perlada, de la cual arrancan ocho encorvadas hojas, que á modo de repisa sostienen el nudo ó manzana, llamado así por la forma que tuvo ántes del período ojival, en cuya época la Iglesia creyó conveniente darle otra representacion como religioso símbolo.

Sirviendo de armadura central la prolongacion del tubo de ocho lados, elévase al rededor de ésta, sobre la repisa y planta octógona, un templete de tres cuerpos. El primero, reforzado en los ángulos por contrafuertes de forma cuadrada, adornados de basas, listeles, ventanas figuradas y gabletes, consta de ocho puertas gemelas, de funiculares pilastrillas, que sostienen los dobles arcos inscritos en el mayor de cada vano, resultando entre aquéllos el hueco trilobado hasta las molduras del fronton, cuyas vertientes adornan simétricas frondas que terminan en la cúspide por un grumo. Sobre cada uno de los contrafuertes elévanse pináculos de idéntica construccion que éstos, áun cuando cambian de forma por presentarse en ángulo á la fachada. Los capiteles, mochetas, perfiles de los arcos, pilastrillas y huecos de las ventanas están grabados, en unos puntos, con ligero rayado, en otros formando delicadas hojas.

El segundo cuerpo disminuye de tamaño en la planta, pero no cambia de forma. Resguardan sus ángulos esbeltos botareles, cuyos frondados pináculos elevan su cúspide sobrepujando al tercer cuerpo. A la línea central de cada portada del cuerpo primero corresponden en el segundo otras tantas ventanas gemelas, antepechadas, de idéntico esgrafiado adorno, coronadas de almenada cornisa; y sobre ellas, disminuyendo en tamaño, aunque siendo de iguales formas, aparece el remate del edificio, llenando el total de cada plano un parte-luz y circuyendo toda la parte superior una cornisa que remata en cresta y ha desaparecido cuasi por completo.

De este punto arranca el árbol que con elegancia se alza y dobla formando la vuelta del cayado. De ocho lados es tambien, y de ellos cuatro perfilan y sostienen los dos de esmalte de ambas caras, cóncavos en toda su extension hasta terminar su curvatura en octógona acrotera, de la cual salen dos pequeños vástagos de forma cuadrangular y de diverso tamaño, que sostienen pequeñas repisas octogonales. Sobre ellas se alzan dos bellísimas figuras de plata maciza dorada puestas de pié. La más alta es la efigie de la Vírgen María, graciosamente cubierta con manto, con la cabellera tendida, que lleva en la mano izquierda un libro. El desempeño artístico en tan pequeña estátua es excelente, tanto por su actitud al recibir el divino mensaje, cuanto por el plegado de su vestidura, circunstancias que indican inteligencia y esmero en su inspirado constructor. Ocupa la otra repisa, enfrente á la Vírgen, un mancebo con alas, vestido con larga túnica, de cabellera corta y rizada, sujeta con un cintillo, que apoya la mano izquierda en alto baston, y su postura es tan digna como corresponde al dirigirse á la Santa Madre de Dios. Este bellísimo momento del misterio de la Anunciacion, inspirado por la fé á un verdadero artista, es del gusto dominante en la segunda mitad de la décimacuarta centuria.

Quince hojas zarpadas ornamentan el perfil, ó lado exterior del árbol del báculo, desde su arranque de la cúspide del templete, disminuyendo cada una en justa proporcion hasta terminar la voluta cerca de la acrotera, mientras dos de igual forma embellecen el perfil interior, como reforzando una ligera repisa que debió sostener una estátua, ó tal vez hojas y nervios unidos como amparo, segun se deduce de un taladro que se halla en la parte central de la misma, como apoyo de la curva del cayado, y tambien como razonable y armónica terminacion de tan importante alhaja. No faltan motivos para suponer que una figura en forma conveniente asegurase en dos puntos principales la curvatura del báculo. La *Historia de las artes industriales en la Edad-media y en la época del Renacimiento,* de Julio Labarte (á cuyo interesante texto nos confesamos deudores de la mayor parte de las compendiadas noticias acerca de orfebrería contenidas en este somero estudio), ha incluido entre las hermosas cromolitografías del *Album* que completa el trabajo literario de tan inteligente arqueólogo, la que lleva el núm. LI del tomo I, y representa dos báculos del siglo XIV, que fortalecen la suposicion primera, de las dos indicadas más arriba. Omitiendo cuanto se refiere al de marfil y plata dorada, representado en el cromo dicho, excepto la especial circunstancia de ser la bella figura de un ángel sosten y apoyo de la parte inferior de la curva del cayado, en confirmacion de nuestra creencia, daremos una ligera idea del de dorado cobre, enriquecido con esmaltes hechos sobre plata y con algunas piedras finas, cuya forma general y circunstancias especiales en todo su artístico trabajo le asemejan más al de D. Pedro Martinez de Luna. En el centro de la voluta se halla un abad mitrado, de rodillas ante la Vírgen, que está sentada y tiene en su regazo al Niño Jesús. Sostiene el remate del vástago curvo, sujetándolo con sus manos, un ángel inclinado, cuyos piés se afirman en una repisa; y todavía debajo, se ve además un religioso en actitud de orar, arrodillado en una volada cartela. Esta joya, hoy uno de los más interesantes objetos de orfebrería del Museo Kensington de Lóndres, dá á nuestra suposicion algun fundamento.

Volviendo al objeto principal de nuestro estudio, no debemos pasar en silencio que, para engrandecer la hermosura y la riqueza del báculo de D. Pedro Martinez de Luna, adornáronse sus dos frentes con delicados esmaltes (además de los que anteriormente se han descrito), incrustándolos en las fajas centrales del árbol que forma la voluta. Una série de veinticuatro roeles perfilados de oro, cada uno de los cuales contiene, sobre campo esmaltado de color azul cobalto, una ave en posicion que no se repite, y cuyo tamaño disminuye gradualmente hasta el segundo tercio de la curva. Los espacios que quedan entre los roeles están esmaltados de color verde, en cuyos centros vénse dos diminutas plumas cruzadas; y á seguida, estrechándose más el campo á merced que adelgaza la parte última del cayado, sobre un fondo de rojo esmalte se ven sembradas muy pequeñas florecillas que ocupan los triángulos visibles hasta su remate. Adornan la segunda parte y una mitad de la tercera del vástago curvo tallos áureos, ondeantes sobre un fondo de esmalte rojo y azul; y siguen despues, hasta su término, veintiun cuadritos, que sobre un fondo alternado de azul y rojo, contienen florecillas de oro apenas visibles.

Esta preciosidad artística no ha logrado conservarse como convendria para juzgar con más precisa exactitud toda su importancia. Fáltanle no pocos fragmentos; tiene varios pináculos inclinados ó torcidos; hállanse desajustadas no pocas piezas de las que forman su bello conjunto, y todo esto revela que ha sufrido duras vicisitudes en su ya larga existencia, y que no siempre sus poseedores han dado á su mérito artístico el valor y el respeto que tal alhaja merece, áun cuando tambien será justo confesar con verdadero regocijo, que, á pesar de su sensible menoscabo, es un objeto importantísimo de orfebrería, hábilmente compuesto, trabajado con esmerada delicadeza, y cuyos caractéres, propios del arte italiano, segun lo que por un estudio comparativo puede apreciarse, ni rebajan el valor arqueológico, ni amenguan el interés histórico, ni aflojan el patriótico fervor que justamente inspira la existencia de tan envidiada joya en las salas del Museo.

VII.

No debemos poner término á estos ligeros apuntes sin indicar que se ha manifestado algun recelo acerca de la procedencia del báculo propiedad de la familia de Luna, hasta que lo adquirió el Estado en el año anterior, tradicionalmente trasmitido á sucesivas generaciones como propio del más egrégio varon de tan preclaro linaje; y aunque grande y muy justo respeto debemos y otorgamos muy gustosos al docto historiador eclesiástico en cuyo severo espíritu ha encontrado abrigo esa duda, nos permitiremos exponer á su consideracion algunas breves indicaciones, tomando tambien en cuenta la infundada noticia de haberse afirmado que existian algunos motivos para creer este báculo perteneciente á una señora de la misma familia de D. Pedro, abadesa del Real monasterio de Sijena.

Con fijarse tan sólo en las delicadas labores de cincel y en el áureo color de la joya, en sus artísticos primores y en sus delicados esmaltes, en la mano de obra, íntegra, que la declara construida por artífice italiano, se hallan motivos para dudar que se hubiese destinado á persona constituida en dignidad monástica, cuando parece propia de personaje de más elevada gerarquía en el estado eclesiástico, y á cuya vestimenta de rica estofa, correspondiese tan magnífico atributo.

Pero no son simples conjeturas los fundamentos de la opinion, que halla en los mismos caractéres de objeto tan precioso pruebas irrecusables de la procedencia que familiares tradiciones le señalan.

D. Pedro Martinez de Luna, rico heredero de pingües estados, catedrático y letrado insigne de la Universidad de Mompeller, arcediano, prepósito y visitador apostólico, cardenal con el título de Santa María en Cosmedin, elegido Sumo Pontífice en Aviñon con el nombre de Benedicto XIII, corriendo el dia 28 de Setiembre de 1394, munífico con generosa largueza en cuanto á la beneficencia, á la enseñanza y al esplendor del culto se referia, de profundo saber y de virtuosísimas costumbres, unia la sencillez ejemplar de su porte al gusto por la grandeza de las religiosas solemnidades; y con su larga permanencia en Francia y en Italia, y con su exaltacion á la Silla de San Pedro, es natural que se hubiese acostumbrado á las creaciones artísticas que Siena, Pistoja y Florencia multiplicaban, y cuyos delicados primores no podian apetecer ni saborear las más nobles abadesas de los más famosos monasterios de Aragon ó de Castilla.

Lleva tambien este báculo en sí la irrecusable auténtica que declara cuál fué su primitivo poseedor. El símbolo

genealógico y heráldico de la noble prosapia de Luna se halla en varios esmaltes del collarino, alzando sobre los familiares timbres la pontificia tiara ó las llaves del Vicario de Cristo; y ningun otro varon de ninguna otra gerarquía eclesiástica, y ménos una abadesa, hubiera osado adornar su cayado pastoral con los atributos reservados á la Suma Potestad eclesiástica.

Hemos llegado al término de nuestro empeño, y habremos de finar este desaliñado escrito en brevísimas palabras. Ya que tenemos la gloria de ver en las salas del *Casino de la Reina* este histórico y arqueológico monumento, al cual sólo falta que un artista español le diese vida con el fuego sagrado de su génio, dejemos á extrañas plumas que puedan poner en tela de juicio su indubitable procedencia. Tócanos únicamente á los españoles congratularnos de que no haya enriquecido un museo extranjero el báculo de D. Pedro Martinez de Luna, tributando fervorosos aplausos á cuantos han coadyuvado á que hoy tengamos contínua ocasion de admirar sus artísticas bellezas en nuestro Museo.



FRAGMENTOS DE ESTATUAS ROMANAS ENCONTRADAS EN ESPAÑA

FRAGMENTOS

DE

ALGUNAS ESTÁTUAS ROMANAS

ENCONTRADAS EN ESPAÑA,

QUE SE CONSERVAN EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL;

POR

DON JUAN DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO.

I.


(1)

Una de las manifestaciones más antiguas del arte, y que debió nacer casi al mismo tiempo que la Arquitectura, es la que tiene por objeto reproducir por medio del modelado los objetos de la naturaleza sensible, obedeciendo á la natural tendencia creadora del espíritu humano, que si no puede inspirar, como su Autor Divino, aliento de vida al tosco barro, lo convierte, lo mismo que á la inanimada piedra y al tosco leño, en acabada y bien sentida copia de las formas bellas, dándoles, al impulso del sentimiento estético, la vida del arte.

Así vemos que en todos los pueblos se encuentran monumentos de escultura, más ó ménos informes, segun el grado de civilizacion en que se hallaban cuando la obra artística fué producida.

Nos alejaria demasiado de nuestro propósito hacer la historia del desarrollo de la escultura, á propósito de las que forman hoy el principal objeto de nuestro estudio, y áun el indicar siquiera los caractéres de la egipcia y la asiria, fuentes de donde se deriva el arte griego; arte esencialmente analítico de la forma, que abismado en su belleza, todo lo sacrifica al sentimiento naturalista de ella, subiendo, como ya en otra ocasion dijimos, desde la forma á la idea, y llevando á tal extremo su verdadera pasion por aquel ideal, que ni á la divinidad puede comprender sin la belleza absoluta de la forma humana representada en todas sus perfecciones.

Cierto es que no nace la escultura griega como Minerva armada de la cabeza de Júpiter; cierto que hay que reconocer en ella cuatro períodos principales; pero desde el primero, que comprende los oscuros tiempos de sus rudimen-

(1) Estatuita romana de bronce, que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional.

tarios é ignorados pasos hasta la olimpiada 50, á pesar de la rigidez que en las figuras se advierte, á pesar de la tendencia en las familias de artistas á conservar inalterables las tradiciones recibidas, á pesar de la antiartística costumbre de los maniquís para las estátuas vestidas, en vez de hacerlas, como despues sucede, todas esculturales; en aquellas exageradas formas; en aquella línea recta de la frente y la nariz, casi inverosímil; en los ojos, con tendencia á separarse de la nariz, dirigiéndose hácia atrás la comisura exterior; en los labios salientes y levantados; en la barba recta y casi puntiaguda; en los cabellos abundantes y trenzados á veces, sin poder distinguir en algunos si se refieren á hombre ó á mujer; en todos aquellos caractéres en que se ve la fusion de los dos diversos artes, el asirio y el egipcio, encuéntranse marcada expresion é intencionada energía, que deja claramente percibir al observador el presentimiento de la sublimidad, que anuncia desde sus primeros pasos el arte griego.

Llega éste á rápida altura en el período que podemos llamar de desenvolvimiento, desde la 50 á la 80 olimpiada, en que, estudiando asíduamente el natural, consigue verdaderos adelantos en el dibujo y atinadas proporciones en la figura humana, determinándose ya en la morbidez y regularidad de la forma, con una corriente avasalladora, la tendencia á lo bello, lo grande y lo sublime, á pesar de observarse todavía alguna rigidez en el modelado y algo de angulosidad en los paños, restos de las antiguas escuelas donde recibió la sávia de su vida el arte griego; período á que propiamente corresponden las estátuas de madera cubiertas de metales preciosos, costumbre en que se revela tambien la tendencia á embellecer el arte, y en el cual brillan como astros que iluminan aquel ciclo de adelantos y de prosperidad, Dipene y Sicillis.

El natural período de verdadero florecimiento, el siglo de oro, llega en la olimpiada 80, asociándose, como sucede siempre, los más grandes acontecimientos y los más grandes hechos, á la gloria mayor de todas las glorias humanas, á la apoteosis del arte; período en el que Pericles y Alejandro marcan su principio y su fin, como colosales atletas que guardan la entrada de aquel ciclo artístico, en el que si todavía Calamis y Pitágoras conservan algunos, aunque escasos, restos de la anterior escuela, Fidias y Policletes, Myron, Praxiteles y Lisipo llegan á la verdadera meta de lo sublime, á la imitacion de la naturaleza, abandonando todo tecnicismo de escuela, para seguir solamente el vuelo gigante de la propia inspiracion, adiestrada en el profundo estudio de la naturaleza; haciendo que concurran para la realizacion de su bello ideal, los más ricos materiales que aquélla puede ofrecerles.

Pero como nada en lo humano permanece inmutable, á aquel período de verdadera gloria sucede otro en que se va marcando la decadencia, desde Alejandro hasta la destruccion de Corinto. Los imitadores de los grandes maestros, que generalmente sólo aciertan á reproducir sus defectos mejor que sus bellezas, porque aquéllos son más fáciles de copiar que de sentir las últimas, convierten en exageracion la noble sencillez de los que quieren imitar, y va desapareciendo la característica dignidad, las apropiadas actitudes, escaseando las verdaderas obras esculturales, y abundando los retratos y bustos, en los que más sujeta la mano del artista por la copia del modelo, alcanza á conservar mejor las buenas máximas del arte.

En tal estado se encontraba cuando penetró en Roma, vencido por la fuerza bruta de las armas, vencedor por el irresistible poder de la inteligencia. El espíritu helénico habíase extendido por las islas del archipiélago, habia penenetrado en Sicilia, avanzado por todos los pueblos que baña el Mediterráneo en Europa y Asia, llenado el mundo antiguo con las maravillas que por todas partes hacía brotar su mágico cincel; y cuando Roma, conquistadora primero de otros pueblos, hermanos en orígenes de la raza de Pericles y de Timanto, domina despues por la suerte ciega de la guerra los más ricos emporios griegos, es á la vez dominada por la cultura helénica, como ya dijo el poeta de los amorosos preceptos (1), y lleva en triunfo como los mejores trofeos de sus victorias á la ciudad del Tíber las estátuas y obras de los primeros artistas griegos; padres amantes, segun la feliz expresion de un ilustrado académico (2), «que no pudiendo vivir sin sus hijos, marchan tras de ellos á las ciudades del vencedor, para darles generosos, en cambio de su bárbara servidumbre, la sávia vivificadora de su inspiracion y de su génio.»

«Roma, continúa acertadamente el mismo académico, á pesar de ello no logra asimilarse el arte de su vencida maestra. Grande con ficticia grandeza, mirando con desden para su altivo y holgazan ingénuo, la hermosa fuente

(1) Horacio.

Græcia capta ferum victorem cepit et artes
Intulit agresti Latio.

(2) El Excmo. Sr. Marqués de Monistrol.

del trabajo, que consideraba, con punible error, indigno de los hombres libres, admira y siente el arte en las bellísimas obras griegas; pero no crea, ni podia crear escuela propia. El arte romano no es más que la última manifestacion del arte griego, siendo de tal orígen casi todos los que le cultivan en Roma, y muy escaso el número de los que siguen las huellas de aquellos maestros á la sombra del orgulloso Capitolio. Las obras esculturales por ello de la época romana, aunque inspiradas en la buena tradicion helénica, presentan síntomas de decadencia comparadas con las de Atenas y Corinto: los tipos han perdido aquel ideal clásico incomparable, para seguir mejor los modelos que la naturaleza ofrece á los artistas extranjeros; y éstos, trabajando para extraños señores, aunque no pueden prescindir de su talento y de su escuela, dejan en sus estátuas un sello inexplicable que revela la falta de su libertad y el alejamiento de la madre patria. Dulcísimas notas modela el ruiseñor en su dorada cárcel, y no son, sin embargo, los trinos poderosos, arrulladores, tiernos y espontáneos que lanza al aire para embelesar á su amada en el oculto y misterioso nido de sus bosques.»

El arte de la época romana viene á ser, por tanto, continuacion del arte griego; y aunque con ménos esbeltez en las figuras, ménos idealidad pero más detalle, conserva las buenas máximas en el alto imperio, bajo la falsa grandeza de los primeros Césares, camina rápidamente á su aniquilamiento poco despues; y si se alza en vigorosa reaccion por la poderosa influencia del hijo de españoles, Adriano, y del español Trajano, declina desde Septimio Severo y cae rápidamente con Alejandro Severo en las últimas gradaciones de una imitacion que ni siquiera es servil, y que llega á la puerilidad y hasta á una rudeza primitiva en fuerza del olvido de los procedimientos técnicos y de la falta completa del entusiasmo, hijo del génio y de la grandeza de las naciones; que la historia del arte va tan enlazada con la de éstas, que á medida que la una decae, decae tambien el otro, aunque esforzándose el arte, más amante de la vida de lo porvenir que los hombres de la política y de la ambicion, en conservar con el brillo de su creadora fantasía el nombre y la gloria de la nacion á que pertenece.

Por eso en épocas de verdadera decadencia vemos todavía sobresalir el arte; pues la hermosa y radiante luz que le guia es la última á extinguirse en las sociedades decrépitas y enfermas de males sin esperanza, como si generoso quisiera buscar con las obras que Dios inspira, alta compensacion á las miserias de los hombres.

II.

El arte en España durante la dominacion romana, sigue la misma marcha de su historia que á grandes rasgos hemos apuntado, y no es dado confundir las épocas á que se refieren los objetos artísticos, que la casualidad más que la investigacion, descubre á veces en nuestro suelo entre el polvo secular de las ruinas.

Tal sucede con los fragmentos esculturales que han puesto la pluma en nuestra mano. Basta contemplar el exacto y bien acentuado dibujo que de cuatro de los más principales de ellos damos en la lámina que precede á esta monografía, para comprender que tenemos á la vista preciosísimos restos de estátuas del buen período del arte en Roma, y debido á muy eximios, aunque desconocidos maestros; siendo tal la belleza, morbidez y gracia en el modelado de alguno de ellos, como sucede con la figura incompleta de una Vénus, que parece obra de los mejores tiempos de Grecia, ó de escultor al ménos que conservase en toda su pureza las buenas tradiciones de su siglo de oro.

No es menor la importancia de la marcada con el núm. 1, hecha con verdadera valentía, aunque con la tendencia á la exageracion que caracteriza el último período del arte griego, lo cual tambien se nota en las otras dos figuras, aunque en la del sátiro se encuentra cierta afinacion en el estilo, que parece acusar el renacimiento de la época de Adriano.

Examinemos con separacion cada uno de estos fragmentos.

III.

Núm. 1. Esculpida con verdadera maestría, aunque, segun acabamos de indicar, con característica exageracion en el modelado, ofrécese á los ojos del observador esta estátua de mármol blanco, con 0^m,79 de altura, como una de las más notables que guarda la rica sala de mármoles de nuestro Museo. Le faltan las piernas, aunque resta casi todo el muslo de la izquierda, con gran perfeccion modelado. Lleva en la cabeza corona de pino; cubre la parte inferior de su rostro, cuya gravedad y expresion severa é impasible recuerda la del tradicional Júpiter olímpico, espesa barba de cortos mechones, sin que el más atento exámen distinga en la curva interior del ojo la línea circular de la pupila, que en más cercanas épocas se generalizó tanto por los escultores del período romano. Falta del brazo derecho, deja todo el cuerpo descubierto, vistiendo sólo una piel de carnero, á manera de clámide, sujeta en el hombro derecho por un nudo formado con las patas; piel que levanta con el brazo izquierdo, dejando una cavidad en que ostenta diversas frutas, como piñas, peras, manzanas, uvas, etc., y en la misma mano que sujeta todos estos frutos, contenidos en el hondon del manto-piel, empuña el otro extremo de ésta, viéndose, á pesar de lo destrozada que por esta parte se encuentra, otra de las pezuñas. En la mano derecha, que con el mismo brazo le falta, llevaria la *falx arboraria* (podadera), instrumento agrícola que le caracteriza. Es, pues, la estátua de *Vertumnus,* divinidad que entre los romanos simbolizaba el otoño, ó la produccion de los frutos propios de tal estacion, y á la cual los jardineros ofrecian las primicias de sus jardines y guirnaldas de flores, celebrándose su festividad el 23 de Agosto bajo el nombre de *Vertumnalia*, la cual marcaba el paso de la hermosa estacion del otoño á la triste del invierno. La importancia del culto de Vertumno era tanta, que habia un flamen especial (*flamen vertumnalis*), para cuidar de todo lo referente al mismo y para presidir sus fiestas.

Vertumno, á pesar de lo que se ha dicho por algunos, atribuyéndole un orígen etrusco, es divinidad puramente romana, como lo indica su nombre esencialmente latino, derivado de *verto*, cambio. Los romanos relacionaban á Vertumno con toda idea de cambio, como las estaciones, la compra-venta, etc.; pero en realidad su verdadera significacion era la trasformacion de las plantas y el tránsito de la flor al fruto.

Acaso por esto la estátua que nos ocupa lleva en la parte exterior de la piel que le sirve de manto, una cabeza de toro simbolizando el signo del zodiaco correspondiente al mes de Abril, época en que brotan y florecen las plantas.

Esta bellísima obra de la estatuaria antigua, en el período romano que le hemos asignado, está en el Museo desde 1868, y aunque consta fué encontrada en España, hay dudas acerca de su verdadero yacimiento entre Mérida é Itálica.

Núm. 2. Esta cabeza, en nuestro juicio de la misma época que la anterior, mide 0^m,16 de altura, y representa un Hermes, divinidad de orígen extranjero en Roma, semítico ó egipcio, que los griegos y los romanos identificaron con Zeus ó Júpiter, y que andando el tiempo confundióse con Dionisos (Baco) y hasta con Mercurio. Habia una clase especial de estátuas, á las que se daba aquel nombre, en las cuales sólo se esculpia la cabeza, y alguna vez el busto, formando el resto del cuerpo una especie de pilar, costumbre de orígen pelásgico, segun el testimonio de Macrobio y de Juvenal (1). Estas cabezas, sencillas unas veces y dobles otras, representaban generalmente á Baco barbado, á Sileno, faunos, y hasta bustos de renombrados filósofos. Los pilares con tales cabezas, tenian diversos usos, tanto en las fincas urbanas como en las rústicas, para designar límites, más ó ménos extensos, empleándolos tambien como ornato, y á veces como objeto de veneracion especial dentro de las mismas casas romanas. Aunque la representacion de estos Hermes variase, segun acabamos de ver, con frecuencia conservaban en sus diversos tipos algo que recordaba la manera tradicional de representar al padre de los dioses. El que posee nuestro Museo, y que damos reproducido en la lámina, núm. 2, tiene toda la acentuada expresion del viejo Sileno, y sin embargo, en la manera de llevar la diadema, en la disposicion del cabello y de la barba, se ve el recuerdo de aquella

(1) Macrob. Sat. I, 19. — Juvenal, VIII, 53.

divinidad, tal como la hicieron legendaria griegos y romanos, desde que acertó á esculpirla Fidias en Olimpia.

Desgraciadamente se ignora la procedencia de este importante objeto escultural y arqueológico de nuestro Museo, que vino á él desde el Gabinete de Historia Natural, donde se conservaba la tradicion de que habia sido encontrado en España.

Núm. 3. De tan acertada expresion, como buen modelado, cuidadosamente concluido, el fragmento de estátua que lleva en la lámina este número, es tambien de los mejores en su clase que posee el Museo, aunque desgraciadamente se ignora su procedencia. Sábese sólo que estaba tambien en las colecciones de la Historia Natural, á donde en ciertas épocas se llevaba cuanto objeto raro ó poco conocido se encontraba, y vino al Museo Arqueológico en virtud del decreto de su fundacion, por el cual es sabido se dispuso le sirvieran de base los objetos que se guardaban en la Biblioteca Nacional, en aquel Gabinete y en la Escuela de Diplomática. Representa una especie de sátiro ó fauno, al que le faltan los brazos y piernas. A la espalda tiene adherido un brazo, cuya mano descansa en el hombro izquierdo, uniéndose con la de otro brazo, que en su parte superior se adorna con un brazalete, y que cruza todo el pecho del fauno, indicando uno y otro que pertenecian á otra figura, de mujer, á una ninfa, con la que formaria amoroso grupo el fauno ó sátiro, en lúbrica ó bacanal composicion.

Este fragmento mide 0,41 de altura.

Núm. 4. De más conocida procedencia la bellísima escultura que lleva este número en la lámina, fué traida por nosotros al Museo; y como todo lo que se relaciona con la invencion ó hallazgo de un objeto arqueológico, es de la mayor importancia por los datos que puede ofrecer para ilustrar la geografía antigua, la cronología, el arte, la industria ó cualquiera de los demás múltiples ramos de las vastísimas ciencias históricas, vamos á transcribir en este sitio la Memoria que presentamos á la Real Academia de la Historia y al Museo Arqueológico Nacional en 1867, dando cuenta del artístico hallazgo, y presentando conjeturas críticas que acaso algun dia se vean cofirmadas; Memoria inédita en la cual dábamos tambien noticia de otros importantes descubrimientos con la estátua relacionados. Decíamos así en aquel escrito:

«Habiendo tenido que pasar en la semana anterior para asuntos particulares á la villa de Bullas, provincia de Múrcia, villa distante de la capital once leguas próximamente, el ilustrado juez de paz de dicha villa D. Antonio Capel, el celoso alcalde de la misma D. Cristóbal Marcilla Capel, y el administrador del Excmo. Sr. Conde de Sástago, D. Pedro Roca, me dieron noticia de haberse descubierto poco tiempo hacía un hermoso pavimento de mosáico en la posesion titulada «Los Cantos,» situada al E. S. E. de la mencionada villa, y que sin embargo de que la gente del país habia arrancado varios trozos, todavía se conservaban algunos, así como otros restos de antigüedades, que me prometieron reunir.

»Deseoso de ver por mí mismo aquellas ruinas, me trasladé, en union de los referidos señores, al lugar designado, y en el centro de una esplanada, que al pié de una eminencia se extiende, en la misma direccion que me habian referido, encontré, apenas separada una capa de tierra vegetal de ménos de medio metro de espesor, los destrozados restos de un hermoso pavimento de mosáico romano, que en las bien combinadas labores que presentaba, en el vigoroso dibujo de sus adornos, y en el empleo exclusivo de piedras para los pequeños cubos del mosáico, sin hallarse ningunos teñidos, ni pastas preparadas al efecto, demostraba pertenecer al período del alto imperio, pues sabido es que, segun el testimonio de Plinio, hasta tiempo de Agripa no empezaron á mezclarse con los pequeños trozos de piedra que formaban el litostraton y el vermiculatum, otros de barro cocido y de colores varios para facilitar la combinacion del mosáico.—Con sentimiento comprendí que aquellos restos de una opulenta *villa*, desaparecerian bien pronto, como ya habian desaparecido grandes pedazos que faltaban del pavimento, el cual segun me informaron mis compañeros de expedicion, estaba intacto y completo cuando fué hallado.

Cuidé de que cubrieran de nuevo con tierra lo que todavía se conservaba, y recorriendo las inmediaciones del mosáico, encontré que el arado abre sus surcos en aquellos campos, por entre una verdadera capa de ruinas. Trozos de argamasas romanas; pequeños fragmentos de finísimos barros saguntinos; sillares labrados, algunos colocados en alineamientos indicando la existencia de antiguos muros; ladrillos y tejas hechas pedazos; mármoles pulimentados; trozos de revestimientos de paredes pintados con vivísimos y persistentes colores; y otra multitud de destrozados restos de la antigüedad, cubren materialmente la superficie de aquellas heredades.

No léjos del pavimento de mosáico encontré tambien un espacio cuadrangular, revestido con la característica argamasa hidráulica de los romanos, espacio que acaso estuviera destinado á contener agua, y en cuyo centro, lleno hoy

de tierra, se encuentran conchas iguales á las que completas tuve la fortuna de hallar, algunas de las cuales ajustan con tan exacta correspondencia, que parecen haber servido para conservar pequeños objetos de lujo, á la manera de los juguetes de la misma clase que hoy se emplean como adornos de tocador. Tambien, y no léjos del mismo sitio, hallábanse multitud de pedazos de vidrio, y restos de edificacion, que bien claro indicaban haber pertenecido á un horno de objetos de barro y vidrio; y allí cerca tambien señaláronme el lugar todavía recientemente removido, donde en el interior de un recinto cuadrangular de pequeñas dimensiones, que ví claramente, se habia encontrado la estátua de mármol mutilada, pero de muy buen arte, que, en union de los demás objetos reseñados al márgen de esta comunicacion (1), remito á V. I. con destino al Museo Arqueológico Nacional.

Y es circunstancia que no creo deba omitir en mi narracion, la de que, dominando á la llanura de *los cantos* (nombre que acaso deba á la abundancia de ruinas y *cantos* de piedra y ladrillo que la cubren), se encuentra una eminencia con extensa meseta en su parte superior, y restos de cimientos y de muros, así como que no muy léjos corre un arroyo además de la fuente de la villa, que á poca distancia de ella nace á borbollones entre capas calizas, prestando despues abundantísimo riego á toda la vega.

Acaso fuera ilusion debida á mis aficiones arqueológicas; pero al observar todas estas circunstancias, creí ver en aquella altura la acrópolis de una antigua ciudad romana desconocida hoy, pero no por eso ménos importante; y en los terrenos llanos de su alrededor, cubiertos con polvo secular de ruinas, las opulentas *villas* que se extendian fuera del *oppidum* pequeño y fortificado.

¿Sería acaso el nombre de Bullas el mismo con que aquella ciudad se distinguiera en la época romana, y tomaria orígen del latino *ebullire*, aludiendo á la *ebullicion* de la referida fuente que sale bullendo á *borbollones*? ¿Sucederia con este nombre lo mismo que con el de otro nacimiento que existe en Loja y que se llama *borbollote*, por la ebullicion ó borboton del agua, nombre que tradujeron los árabes por el de Alfaguaro que tiene igual significado, y con el de otro manantial que brota como á tres cuartos de hora de Espejo, provincia de Córdoba, y que por idéntico motivo lleva el nombre de Borbollon? ¿Sería Bullas mansion acaso de camino romano, y conservará su terminacion en acusativo como la conservaban las mansiones *ad aras*, *ad Statuas*, *ad Aguilas*, etc., etc., segun ya indicó el sabio anticuario de la Real Academia, D. Aureliano Fernandez-Guerra y Orbe, en su notabilísimo discurso contestando al de recepcion del no ménos ilustrado académico Sr. D. Eduardo Saavedra?

Recordamos á este propósito que en una curiosísima obra, titulada «Preeminencias y dignidades que en la militar Orden de Santiago tiene su Prior eclesiástico y su casa matriz, llamada convento de Santiago de Uclés,» escrita por D. Lorenzo Hervas, se hace mencion, en la página 51, de un camino romano que iba de Cartagena á Castulo, del cual se ven poquísimos vestigios. ¿Sería acaso este camino por Aledo, Pliego de Mula, *Bullas*, Cehegin, Caravaca, Nerpio á Veas y de Guadalimar hasta Castulo, como parecen indicarlo la topografía de los terrenos comprendidos entre ambos puntos extremos de la linea, el sistema de abrir sus caminos los romanos, y la existencia de otras vías modernas siguiendo casi en la misma direccion?

Conjeturas son éstas que requieren más copia de datos y más competente criterio, por lo cual me limito á exponer estas ligeras indicaciones á V. I., como las he expuesto á la Real Academia de la Historia, para que con su ilustracion, nunca desmentida, puedan formar acertado juicio.

Tambien excitó vivamente mi atencion en aquel mismo dia, llevándola á épocas que no me atrevo á determinar, el relato que me hicieron los Sres. Marsilla y Capel, de haberse encontrado en la subida misma de la eminencia referida, en un paraje que me señalaron, y donde ví parte de las piedras que las formaban, extrañas sepulturas hechas de grandes pedruscos, que lapidaban materialmente los cadáveres, teniendo éstos sobre la cabeza una de las mayores piedras, y hallándose los cráneos todos atravesados de sien á sien por larguísimos clavos de cabeza angular. — No pude tener la fortuna de adquirir alguno de estos notables restos, porque todo lo habian destruido los

(1) Estos objetos eran los siguientes: Tres trozos grandes de mosáico, y otros varios más pequeños, pertenecientes todos al pavimento de que se hace referencia en esta comunicacion. Varios pedazos de objetos de barro cocido que parecen haber sido balaustres.

Un pedazo del revestimiento de un muro pintado, con sus colores en el mejor estado de conservacion.

Dos conchas grandes perfectamente unidas ó ajustadas: otra suelta, y una univalba, encontradas todas en el lugar que indica la memoria.

Una gran teja de forma curvilínea, en estado de perfecta conservacion.

Un gran trozo de estátua de mármol blanco de una vara de altura próximamente, revelando un arte en su mejor período.

Una moneda de Neron, mediano bronce, bien conservada.

Varios fragmentos de finísimos barros romanos.

mismos inventores; pero el Sr. Capel me prometió hacer nuevas excavaciones en el mismo sitio, y remitirme uno de dichos cráneos, que esperaba encontrar; cráneos que recuerdan los que, con análogas condiciones, fueron encontrados hace algun tiempo en Gibraltar.

Terminada con el dia mi arqueológica, aunque rapidísima expedicion, y teniendo precision de volver en seguida á la córte, no lo hice sin haber conseguido reunir los diferentes objetos que al márgen de esta comunicacion se expresan, objetos encontrados todos en el indicado sitio; siendo los trozos del mosáico pertenecientes al pavimento referido, de donde los habian arrancado ántes de ahora algunos vecinos de la villa.

Pero ántes de regresar á Mula, como á tres cuartos de legua de esta poblacion, nuevo monumento de más remoto orígen excitó nuevamente mi curiosidad, pues en una altura, á la orilla izquierda del camino, en direccion de Bullas á Mula, creí reconocer un gran muro aislado, cuyos gruesos sillares me recordaron los pelásgicos ó ciclópeos, no raros en España.

La precedente narracion demostrará á V. I. cuán importante sería la exploracion y estudio de todos aquellos parajes, por una comision del seno de la Academia ó del Cuerpo de anticuarios; comision á cuyo celo pudiera deberse el hallazgo de nuevos y preciosos monumentos, que á la vez podrian enriquecer nuestro naciente Museo Arqueológico, y presentar noticias importantes al propósito de la historia y geografía de la antigua Bastitania.

Yo creo, por lo mismo, cumplir con un imperioso deber al elevar á V. I. esta comunicacion, y al remitirle, con destino al Museo, las referidas antigüedades.»

Despues de cuanto queda transcrito, sólo podemos añadir acerca de esta estátua que, como dejamos apuntado, es una de las mejores obras del arte griego, aunque de la época romana, y de muy buen artista, á quien todavía animaba el sacro fuego que inspiró á Fidias y Praxiteles.

Otros fragmentos de estátuas, hallados en España, consérvanse en nuestro Museo; pero son los que hoy copiamos los de mejor época y mayor importancia, por lo que á ellos hemos limitado por hoy nuestros estudios.

Estátuas magníficas, y no en corto número, guarda tambien de la clásica antigüedad, procedentes de Italia y de Grecia; sin embargo, no habiendo sido halladas en España, no entran dentro del cuadro que nos trazamos en esta monografía, sin que renunciemos por ello á darlas más adelante á conocer á nuestros ilustrados lectores.



Alto 0.31 Ancho 0.20



Alto 0.43 Ancho 0.26



Alto 0.42 Ancho 0.34

Fuster dibº y litº

Lit. de J. M. Mateu Calle de Recoletos 4

LADRILLOS CRISTIANOS
que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional

LADRILLOS SEPULCRALES CRISTIANOS

QUE SE CONSERVAN

EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL;

POR

DON JUAN DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO.

I.


(1)

Los curiosísimos objetos que motivan el presente estudio, y cuyo principal distintivo es el monograma de Cristo, ofrecen diferentes motivos de investigacion, así en lo referente al uso de este mismo monograma, como á su destino, y á la época á que pueden pertenecer; última disquisicion que habrá de conseguirse despues de hechas las anteriores, y para la cual nos servirá de auxiliar poderoso el exámen crítico de los ornatos que avaloran tan importantes piezas de la antigua figularia.

Para proceder con método, examinaremos separadamente cada uno de estos tres diferentes puntos de vista, resumiendo por lo tanto, y como indispensable precedente, cuantas noticias podamos obtener acerca de dicho emblemático signo, llamado por unos monograma de Cristo, y por otros Chrismon.

II.

El monograma de Cristo, formado de la combinacion de la X y de la P, primeras letras del nombre griego de Nuestro Salvador, XPICTOC, *compendio totum Christi nomen includitur* (Primasius in *Apocal.*, VI, 13), y que á la vez simboliza con su sagrado nombre la figura de su cruz, encuéntrase usado desde los primeros siglos del cristianismo, áun cuando se pretende por algunos que no puede remontarse más allá de los tiempos de Constantino. La mayor parte de los escritores católicos le llevan hasta los tiempos apostólicos (2), afirmando que debió tomar orígen en Oriente, puesto que allí por la primera vez los fieles adoptaron el nombre de cristianos, lo cual explica, por qué el monograma se compone de letras griegas mejor que de latinas.

Este monograma recuerda los pasajes del *Apocalipsis* (VII, 2), en que el signo de los escogidos es llamado signo de Dios vivo, *Vidi angelum... habentem signum Dei vivi*, ó el otro en que se consigna que los elegidos, rodeando al cordero de Dios, tenian su nombre y el de su Eterno Padre escrito sobre la frente. Relacionando el objeto indicado en

---

(1) Estátua de guerrero, de que se trata en la pág. 589 de esta monografía.

(2) Puede consultarse á *Giorgi, De monogram. Christ.*, c. II, donde se encuentran reunidos todos los datos aducidos para comprobarlo.

estos textos con el predicho por Ezequiel (IX, 4-6), creen reconocer en unos y otros pasajes la exacta descripcion del monograma de Cristo.

Algunos otros críticos, por el contrario, protestantes en su mayor parte, han sostenido que semejante signo fué completamente desconocido en la Iglesia ántes de Constantino; pero los anticuarios más notables por su recto criterio, desde Buonarroti al caballero Rossi, tienen como punto indiscutible que los creyentes de los tres primeros siglos lo conocieron y lo usaron. Confirma esta creencia el contexto de los capítulos XXVIII y XXIX de la *Vida de Constantino,* por Eusebio, de donde se deduce evidentemente que aquel emperador escribió en sus banderas este monograma, no como inventado por él, sino por estar mucho tiempo hacía consagrado en la comunidad de los fieles.

Tal debió ser la creencia y el convencimiento de los cristianos inmediatamente posteriores á los tiempos de Constantino, porque si hubieran sospechado que el tipo del monograma de Cristo habia sido revelado por Jesucristo al primer emperador cristiano en su célebre aparicion, hubieran conservado su forma sin alterarla en lo más mínimo, con el respeto que se conservaba en aquellos siglos de fé toda fórmula religiosa, y mucho más cuando se la consideraba emanada de la misma divinidad, en lugar de haberla ido alterando de diversas maneras, hasta quedar reducida en los siglos medios al sencillo trazo de una cruz.

El uso del monograma en los tres primeros siglos del cristianismo, se encuentra íntimamente unido con el de la cruz en el mismo período, la cual no aparece sino desfigurada de diversas maneras para preservarla de las irreverencias de sus encarnizados enemigos. Así se la encuentra formando otro orígen, en nuestro juicio, del que estudiamos, sobre una piedra sepulcral del año 268 ó 279, citada por Rossi, y en otras de fecha más incierta, en la forma de una X atravesada verticalmente por el punto de interseccion de las dos diagonales, no siendo peregrino tampoco el uso del T, *tau* griego, para representar la cruz, y con ella el nombre de Cristo, como lo demuestra alguna cornalina grabada del siglo II, donde se encuentra entre otros símbolos cristianos, tales como el ancla, los pescados, el cordero, la paloma, la nave, la cruz y el Divino Pastor (1), y lo justifican las palabras de Tertuliano, cuando citando las de Ezequiel, ya indicadas (IX, 4), *signa tau super frontes*, etc., las comenta diciendo: «la letra griega *tau* y nuestra T latina son la verdadera forma de la cruz, que segun el profeta deberá grabarse sobre nuestras frentes en la verdadera Jerusalem (Contr. Marcell., III, 22); á lo cual debe agregarse por el testimonio de San Bernabé (Eh. cath., c. IX, ed. Hefele, p. 22), que el número 300, representado en griego por el *Tau,* sirvió tambien desde los tiempos apostólicos para significar la cruz. Esta letra, en efecto, tiene tal valor en algunas inscripciones cristianas de la misma época de las persecuciones, en las cuales se ve una T entre las letras que componen el nombre, letra mayor que las demás del epígrafe, pero como si formase parte del nombre mismo. Así lo vemos en una inscripcion del siglo III recientemente descubierta en el cementerio de San Calisto, en la cual el nombre de IRENE lleva en medio una T en esta forma: IRETNE; y en otro de YRANIO, escrito TYRANIO. Tambien se la encuentra unida á la letra P, como en el epitafio de Aphrodisio del mismo cementerio de San Calisto.

Se ve, pues, que si no formado de la misma manera que aparece despues en el lábaro constantiniano, ya estaban en uso ántes de él signos compuestos de letras y de combinaciones de letras para representar el nombre de Cristo.

Si esto es cierto; si, segun acabamos de ver, las letras I y X, iniciales de Ἴησους Χριστὸς, aparecen combinadas en el siglo III, no es difícil creer que convirtieran el trazo vertical en una P, formando el monograma completo de Constantino, y más si se tiene en cuenta que con la misma forma se veian combinadas estas letras en monedas paganas.

Es indudable, y lo han puesto fuera de toda duda sabios de tan merecida reputacion como Witte y Lenormant (Mr. Ch.), que en monedas paganas de los romanos se encuentran símbolos cristianos, tales como el monograma de Cristo, la representacion del diluvio, y la fórmula IN PACE. Encuéntrase el primero en un medallon de Trajano Decio (249 á 251), acuñado en Moenia de la Lidia, cuyo reverso representa á Baco en un carro tirado por dos panteras, y cuya leyenda en la parte superior y preferente del círculo, lleva combinadas las letras APX, que forman parte de ella exactamente en la misma del monograma constantiniano. Hállase el segundo en algunas medallas de Apamea de Frigia con la efigie de Septimio Severo (193 á 211), de Macrino (217), y de Filipo, padre (244 á 249), en las cuales se ve el arca, dos personajes, un hombre y una mujer, dos pájaros colocados sobre la cubierta del arca entreabierta, un cuervo y una paloma con el ramo de oliva, particularidades todas enteramente extrañas á la fábula

(1) *Roma souterraine*, pág. 100.

de Deucalion y Pirro, y conformes de toda conformidad con la narracion bíblica. Y encuéntrase el tercero en una medalla en bronce, de Salónica (253), en el reverso de la cual se halla la insólita legenta AVGVSTA *IN PACE*, rodeando á la emperatriz, sentada á la izquierda, y llevando en una mano una rama de laurel y un cetro en la otra; fórmula cristiana, no extraña al rededor del busto de Salónica, puesto que ésta se cree fué cristiana, muriendo *en la paz* ó en la comunion de la Iglesia. La manera de representar estos símbolos y escenas propias de la Religion del Crucificado, demuestran á Mr. Lenormant la existencia de un grabador cristiano que procuraba representar en las medallas que se le encargaban signos de su santa creencia, elocuentes para los que habian tenido la fortuna de entrar en el gremio de la Iglesia, indiferentes y sin significado especial para los paganos (1).

Puede asegurarse por los testimonios aducidos, que ya ántes de Constantino, en la época de las persecuciones, al mismo tiempo que los cristianos procuraban presentar de la manera que el ingenioso espíritu cristiano les inspiraba, símbolos de su santa creencia, se empleaba, aunque no en la forma exacta del lábaro, el monograma de Cristo, que áun despues de la paz de la Iglesia tampoco permanece inalterable, sino que varía de forma y de combinaciones (2).

Cierto es, por lo que respecta á la medalla de Trajano Decio, que siglas semejantes se encuentran en otras medallas ó monedas anteriores al cristianismo, tales como algun medallon en bronce de los Ptolomeos, y algunos tetradacmas de Atenas; pero prescindiendo de las diferencias que pueden existir entre unos y otros, es lo cierto que allí son monogramas colocados sin preferencia alguna, formados, ó por aprovechar espacio, ó siguiendo una costumbre muy generalizada en aquella época, mientras que en el medallon de Trajano Decio ocupa el lugar preeminente de la moneda, como si se notase marcado propósito de colocar el sagrado signo dominando con su elocuente sencillez las mitológicas escenas del paganismo.

Las razones de deduccion en favor del uso del monograma de Cristo ántes de Constantino, son, á nuestro entender, de gran fuerza, por más que no tengamos un monumento completamente esplícito que aleje la más leve sombra de duda, de esos que convierten la discusion en una verdad demostrada, sin que ocultemos, á fuer de imparciales, que otras inscripciones de mártires, enriquecidas con dicho monograma, citadas ántes de ahora con entera confianza en su autenticidad y en su fecha, las unas han sido declaradas falsas por los estudios de la moderna crítica, las otras como pertenecientes á tiempos posteriores á la paz de la Iglesia (3). El citado Rossi, el anticuario cristiano de nuestros dias más distinguido y de más elevado criterio, afirma que no ha llegado hasta nosotros, hasta el dia, ningun monograma de Cristo, propiamente dicho, que pueda atribuirse á fecha anterior al año 312.

Hay, sin embargo, un dato importante para deducir que ya era popular entre los cristianos el monograma de Cristo ántes de la victoria de Constantino, yendo estrechamente ligado á su nombre; pues se le ve figurar, aunque con circunstancias bastante extrañas, en el poema que Publio Optaciano Porphiro dirigió á aquel emperador para obtener su vuelta del destierro. Por uno de esos alardes de ingenio tan propios de las épocas de decadencia literaria, el poeta tuvo la singular idea, en un pasaje donde compara el mundo romano á un navío, y á Constantino á un piloto que lo dirige, de trazar con los versos la figura del barco, con un timon representando el repetido monograma.

Pero si ántes de Constantino no se hallan datos bastantes para llevar de una manera indiscutible más allá de la época fijada por Rossi el uso del monograma de Cristo, despues del vencedor de Maxencio, aparece ya de una manera fija sobre inscripciones ó *títulos* romanos, con indubitada fecha. Hasta hace pocos años, el más antiguo era de 331; pero bajo el pavimento de la basílica constantiniana de San Lorenzo *in agno Verano*, se ha encontrado otro de época anterior, del año 323, precisamente el de la muerte de Licinio, y de la época en que el crismon empieza á encontrarse en las monedas de Constantino.

La severa y primitiva forma de este monograma empieza á alterarse desde el año 347, viéndose en estas deformaciones la cruz cada vez con mayor claridad. Se añade primero al monograma de la P y la X una línea trasversal; bien pronto la X se suprime, y no queda más que la cruz con la P, ó bien en líneas diagonales, conservando la X, y poniendo la curva de la P en uno de sus trazos, cuyas maneras de escribirlo, sobre todo la primera, se emplea simultáneamente con el primitivo y característico monograma durante el siglo IV. Desde los principios del V en Italia la

(1) Puede consultarse la Memoria de Mr. Ch. Lenormant, titulada *Signes de christian. sur des monuments numismatiques du troisième siecle.* Melanges d'Archeologie, tomo III.

(2) Se hallan reunidas en la obra de J. Spencer Northcote y W. R Brownlow, pág 300.

(3) Puede verse á Bosio, lib. III, cap. 22.

P desaparece, y la cruz latina †, ó la griega +, sustituye á los monogramas de tal manera, que en aquellas comarcas, principalmente en Roma, el monograma desaparece casi por completo, principalmente en los epitafios, haciéndose cada vez más raro, mientras la cruz triunfante le sustituye, desnuda de toda combinacion, con su elocuente y divina sencillez.

El monograma en la antigüedad ocupaba el lugar de la cruz, como lo demuestra un monumento no hace muchos años publicado, una Biblia griega del monte Sinaí, en la cual el monograma, haciendo veces de cruz, se encuentra al final de la profecía de Jeremías; dos veces al fin de la de Isaías, y lo que es más concluyente, en medio de la palabra ΕϹΤΑΥΡωΘΗ, *crucifixus est*, del octavo verso del segundo capítulo del Apocalipsis (1).

En el resto de Occidente va desapareciendo el monograma con más lentitud; y áun en la misma Italia, las inscripciones de los Alpes Cotiennos, presentan ejemplos del monograma de Cristo hácia el fin del siglo v.

En tiempo de Carlo-Magno éste vuelve á ponerse en uso en diversas clases de objetos, conservándose principalmente en los diplomas durante toda la Edad-media, sobre todo en los documentos diplomáticos, época en la cual no seguimos sus vicisitudes, por no ser el principal objeto de nuestro estudio.

La forma más antigua y más correcta, segun hemos dicho, era la X equilateral con la P en el centro, sin traspasar la línea inferior ni superior de la X, como se ve en una antigua inscripcion de Sivaux (Departamento de la Vienne), que pueden consultar nuestros ilustrados lectores en el Diccionario de antigüedades cristianas de Martigni, pág. 414, sufriendo despues las modificaciones que hemos indicado, en Occidente. En Oriente, segun testimonio de San Efremio, que vivia en el siglo iv (Opp. edit. Asseman. cf. Garucci, *Vetri*, pág. 104), la forma más seguida del monograma, era la ⳨ atravesada por una línea horizontal en forma de cruz, en cuya forma fué únicamente conocido en el Egipto cristiano. Letronne (*De la croix ansée egiptienne*, pág. 16), asegura no haber encontrado el monograma de Cristo con ninguna de las demás formas ya expuestas, fuera de la que acabamos de consignar, en Egipto, sin duda por la gran semejanza que hay entre ella y la cruz con asa de las antiguas prácticas egipcias. Confirma esta observacion la circunstancia de no encontrarse el monograma de Cristo más que en dicha forma crucífera en las Biblias alejandrinas, como lo demuestran las del Vaticano, por ejemplo, y la del Sinaí, editadas no hace muchos años por Tischendorff, y la de Cambridge (Rossi, *Bullet*, 1863, pág. 62).

Con mucha frecuencia el monograma de Cristo va acompañado de las letras Α y Ω, que recuerdan las admirables palabras del Salvador *Ego sum* Α et Ω, y cuando el monograma afecta la forma llamada cruciforme, ó cruz monogramática, estas dos letras se encuentran suspendidas de los brazos de la cruz, hallándose de tal manera en monumentos de cierta elegancia, lo cual no empece el que se las encuentre tambien en sencillas lápidas sepulcrales.

Segun el autorizado arqueólogo cristiano, ya citado (Martigni, pág. 416), apoyándose en la autoridad de Rossi, el *alfa* y el *omega* á los lados del monograma, aparecen por primera vez á mediados del siglo iv, en el año 355, y suspendidos de los brazos de la cruz en el siglo v (430 y 431), como puede verse en las Inscripciones cristianas de Rossi, tomo i, números 661, 666 y siguientes. Otro mármol romano de algunos años despues, lleva las dos emblemáticas letras pendientes de los extremos superiores de la X, en un monograma de la más pura forma constantiniana.

En algunas comarcas occidentales, principalmente en las Galias, se encuentra el monograma dentro de una corona ó rodeado de palmas, entusiasta manera de representar el triunfo de la cruz, pensamiento expresado todavía con mayor determinacion en algunos otros cruciformes, á los que se añade una N, para decir ΡΙϹΤΟϹ ΝΙΚΑ. *Cristo vence* (2).

No es tampoco extraño encontrarle trazado en un triángulo, como símbolo de la Santa Trinidad, y áun encima de la misma cabeza del Redentor, de la del *Bonus Pastor*, ó del cordero que lo simboliza, y áun en el interior del nimbo que rodea la cabeza de Jesucristo, como se observa principalmente en el mosáico de San Aquilino de Milan (3).

Algunas veces la X sola, monograma más abreviado de Cristo, y símbolo á la vez de la cruz, ocupa el lugar del propiamente llamado constantiniano, en numerosos monumentos, lo cual justifica la célebre frase de Juliano el apóstata, de que *hacia la guerra á la X* (*Misop.*, pág. 99 y 111, edic. de Paris, 1533.) En el reverso de varias

(1) De Rossi. *Bullet*, 1863, pág 62.
(2) Bosio, pág. 400.
(3) Fabretti, pág. 573. — Boldetti, pág. 60. — Manzochi, iii, 48. — Boltari, lám. xxi. — Allegranza, lám i.

monedas imperiales, desde Valentiniano padre de Valente, esta letra ocupa el lugar del verdadero monograma en la tela del lábaro. Acaso fué la primera forma con que en la época de las persecuciones se ocultó el nombre de Cristo.

Y no fué sólo en determinados monumentos donde el venerado monograma fué reproducido. Lo mismo en suntuosas basílicas que en los más modestos utensilios se encuentra, como lo justifica el interesante é importantísimo resúmen formado por Martigny, del que no creemos fuera de propósito dar aunque sea ligera noticia á nuestros lectores, puesto que se trata en el presente estudio de ilustrar cuanto se refiere al monograma, que como exclusivo ornato llevan los ladrillos funerarios reproducidos al frente de esta monografía, relacionando las noticias reunidas por sabios extranjeros, con las que podemos aducir referentes al mismo religioso símbolo en nuestra patria.

Las iglesias y las basílicas primitivas estaban marcadas con este signo sagrado, ya en el exterior, ya en el interior, principalmente en los mosáicos que adornaban el ábside ó el arco triunfal, como se ve en las iglesias de San Cosme y San Damian en Roma, y en la de Gala Placidia de Rávena, ya en los capiteles de las columnas, ya en los muros interiores, ó en el velo del santuario, siendo el ejemplo más antiguo de esta piadosa práctica el mármol conservado en las casas del municipio de Sion, que pertenece al año 377 (1).

En los baptisterios debió igualmente ser reproducido, á juzgar por un pequeño edificio de esta clase que se encuentra esculpido al lado de una basílica cristiana, sobre un antiguo sarcófago de Roma; hallándose trazado el monograma sobre una pequeña cartela, que surmonta el techo del baptisterio.

En los monumentos funerarios es quizá donde con más frecuencia se halla, pudiendo casi asegurarse, que despues de la época constantiniana apenas se encuentran lápidas sepulcrales que no lo lleven. En los epitafios está algunas veces llamado por antonomasia SIGNVM DOMINI, ó simplemente SIGNVM ☧, ó sea, *Signo de Cristo;* con lo cual se quiso significar el consolador pensamiento de que el difunto dormia su último sueño bajo la proteccion del signo de Cristo.

Otras veces se lee sólo IN ☧.

Bosio copia un mármol, en el que el monograma está surmontado por la leyenda del lábaro de Constantino, IN HOC VINCES, lo cual puede ser al mismo tiempo que un recuerdo piadoso á la sublime vision del Emperador, frase alusiva á la victoria que Sinfonia y sus hijos habian conseguido por la virtud del nombre de Cristo, y exhortación á los cristianos para que resistan á sus enemigos, seguros de obtener la victoria con aquel sagrado signo.—Otros monumentos funerarios ofrecen el mismo sentido. En una lápida sepulcral de las catacumbas (2) se ve un personaje vestido con una *penula* muy ámplia, teniendo en la mano derecha un monograma cruciforme, cuya asta ó trazo vertical llega hasta el suelo, absolutamente lo mismo que en el reverso de sus medallas llevan el lábaro los emperadores cristianos. Algunas monedas bizantinas, tales como las de Anastasio I y de Justiniano I, tienen como tipo en los reversos, Victorias con el mismo atributo y en la misma actitud que la figura de las catacumbas citada; é indudablemente estuvo inspirado por análogo pensamiento el autor de otra inscripcion copiada por Morangoni (*Act. S. Vict.*, Append.), la cual dice así: BI A ☧ Ω TA (sic, bita, por vita), delicada manera de expresar que la vida es Cristo.

Tal uso se hacía de este monograma en los monumentos funerarios, que hasta se cita por algun sabio (Olivieri) cierta inscripcion (si bien ha parecido sospechosa á algunos), en la cual servia de signo repetido para separar las palabras, ocupando el lugar del punto, y de la especie de hoja de yedra ó de corazon, que se ve generalmente en las inscripciones romanas, segun las diversas épocas de su historia; y hasta se encontraba en las *tegulas* y otras piezas de barro de las que servian para cerrar las *loculi* ó ataudes, principalmente cuando éstos eran tambien de barro (Fabretti, VII, VI); y Martigny copia el de una tegula sepulcral, que tiene en círculo el nombre de la difunta, CLAUDIANA alrededor, y en el centro el monograma constantiniano.

Algunas veces en monumentos funerarios se encuentra formado con piezas de mosáico, como Boldetti observó en los cementerios de Ciriaco y Priscilla. En una cripta funeraria que sirvió de sepultura á una Vírgen cristiana y en que se halla representada la adoracion de los Magos, el monograma ocupa el lugar de la estrella, como indicando delicadamente, que la estrella rutilante que les guiaba era el venerado nombre de Cristo.

---

(1) Boldetti, *Cimit.*—Ciampini, *Vet. mosi.*—Mabillon, *De re diplom.*—Mai, *Collect. Vatic.*, t. V.

(2) Mamachi, *Origin. Christ.*, t. III.

Los sarcófagos de mármol estaban tambien con frecuencia adornados con este monograma, generalmente en el centro de su parte anterior, ya simplemente dibujado dentro de un círculo, ya adornado como de piedras en medio de una rica corona, ó encima de una cruz igualmente enriquecida. En este último caso, simbolizando al Salvador, se encuentra tambien rodeado de los doce Apóstoles (Bottari). Tambien se halla trazado el monograma sobre el frente de las columnas ornamentales que suelen llevar á los extremos estos sarcófagos.

En su deseo de colocar, en cuantos objetos pudieran, el nombre de Cristo los cristianos de la época en que tan en uso estaba su monograma, se halla tambien frecuentemente en lámparas de barro y de bronce, encontrándose á veces asociado á otros signos; siendo de notar, entre las muchas lucernas de esta clase que pudieran citarse, una publicada por Giorgi *(De monograma Christi)*, en la cual se ve el lábaro completo entre dos soldados, que parecen darle guardia de honor, la una mano apoyada en la lanza y la otra en el escudo.

Tambien se encuentra en el fondo de copas de vidrio, halladas en las catacumbas, ya aislado, ya entre San Pedro y San Pablo, sobre una columna, símbolo de la Iglesia; algunas veces entre dos estrellas; otras entre dos desposados, cuyos sagrados vínculos parece consagrar; ó detrás de la cabeza de un Santo, para indicar que Jesucristo sostiene á sus escogidos y vive en sus corazones y en su espíritu.

En objetos de adornos, en medallas á manera de amuletos, que los cristianos llevaban al cuello, en pequeñas cajitas para encerrar reliquias, en sortijas, en sellos, y hasta formando por sí solo un objeto para colgarle del cuello, como hoy las cruces, usábase igualmente; y de todas estas variantes nos ofrecen ejemplos las diferentes obras citadas. Merece entre estos objetos artísticos citarse, como lo hace Martigny, la pequeña estátua de San Pedro que menciona Belloni *(Lucerne antiq.)*, en la que está el Santo Apóstol en actitud de bendecir con la mano derecha, á la manera latina, mientras con la izquierda lleva al hombro el lábaro cruciforme; lo cual sin duda significa que San Pedro fué llamado á llevar hasta los confines del mundo el nombre divino, por cuya virtud habia curado al cojo á la puerta del templo, y que debia ser en sus manos instrumento de toda suerte de prodigios.

Tambien aseguran muchos escritores antiguos, entre otros, San Crisóstomo y San Cirilo de Alejandría *(Contra Julian. aug.)*, que los primeros cristianos tenian costumbre de trazar el monograma de Cristo en sus habitaciones; hecho que ha confirmado el Conde Melchor de Voguë, por haberle encontrado esculpido en relieve en gran número de poblaciones cristianas de las montañas de Siria, arruinadas probablemente cuando la invasion musulmana, y que nosotros vimos tambien en nuestro viaje á Oriente, verificado en 1871.

En las monedas es indudablemente donde con más frecuencia se encuentra este sagrado signo. Sabido es que Constantino hizo grabarle en los escudos, en los cascos y en las corazas de sus soldados, segun atestigua Prudencio *(Contra Symm.)* y Lactancio *(De mort. perecut. XLIV)*; y monedas hay de este emperador, en las que lo lleva él mismo en estas tres partes de su armadura. Sus sucesores siguieron su ejemplo, y aún hay una moneda de Majorino *(Cohen)* en la cual se ve este signo en una fíbula que lleva en la parte superior del brazo izquierdo.

Es tradicion no contradicha, que Constantino le hizo colocar sólo en la moneda, y las piezas de cambio en que así se encuentra no son raras; viéndose en otras una serpiente ó dragon atravesado por el asta del lábaro, surmontado por el monograma y la inscripcion de orígen romano SPES PVBLICA, como indicando que la paz pública y la esperanza de los pueblos habia de ser la destruccion de la antigua serpiente del pecado, por el divino nombre de Cristo.

Y tanto era el poder de esta piadosa costumbre, que hasta los tiranos Maxencio, Decencio, Vetraniano y Nepociano, adoptaron el piadoso símbolo en sus monedas.

Emblemas de victoria acompañan con frecuencia el nombre de Cristo, siendo entre estas maneras de representarle la más elocuente, el bajo-relieve de Arlés (Millin, *Midi de France)*, en la cual se le ve encerrado en una corona de encina y elevado en los aires por el águila romana.

Los muebles y los utensilios domésticos enriquecíanse tambien con el sagrado símbolo. En el Monasterio de la Santa Cruz en Poitiers, se conserva un pupitre de madera que perteneció á Santa Radegunda, mujer de Clotario I, en el cual está toscamente esculpido el monograma dentro de una corona, y entre dos cruces adornadas de pedrería, y que á su vez representan, mejor que cruces sencillas, monogramas cruciformes.

En vasos de bronce que servian de medida legal, y hasta en un *strigilo* citado por Pignoro y por Bottari, se ha encontrado el monograma combinado con el nombre del poseedor, en esta forma: CRESC ☧ ENCIO; combinacion que se halla á veces en lápidas sepulcrales, y que confirma el empleo de la T griega, de que ya hablamos, hecho de la misma manera, y para significar igual pensamiento. Tambien era frecuente ponerlo en los collares de los

esclavos, collares con los que reemplazó Constantino, movido de piedad cristiana, la antigua y bárbara costumbre de marcarlos con un hierro candente, ordenando que el monograma de Cristo se estampara en la placa metálica del collar, como testimonio de que á la influencia civilizadora del cristianismo debian la abolicion de aquella práctica inhumana y repugnante.

Cuando los fieles empleaban en tantos objetos el signo de Cristo, los obispos habian de colocarle en paraje todavía más preeminente, como era al empezar ciertos cantos episcopales; y es de presumir que para esto sirvieran los que se encuentran en algunos anillos signatorios cristianos. Tambien se le usaba como señal de recuerdo, de los que suelen llamarse *mementos*, con sentido igual á lo que queremos significar con señales que se ponen en los parajes notables de lo que se lee, dándonos testimonio de ello San Isidoro, cuando en el libro I de sus *Orígenes* (cap. XX), nos dice: Κρίσμον, *hæc sola ex voluntate uniuscujusque ad aliquid notandum ponitur;* de lo cual se ha conservado la tradicion, por las muchas personas que con el mismo objeto colocan cruces, que fué el signo con que, segun hemos visto, se sustituyó el monograma de Cristo.

En algunas iglesias servia tambien éste, con el Α y Ω, como primer motivo de explicacion para las iniciaciones de los catecúmenos, presentándoles estas siglas para instruirlos en las dos naturalezas de Jesucristo, y de la redencion consumada por el voluntario sacrificio en la cruz del Hijo de Dios.

III.

No dejan de existir en la Península ibérica, además de los objetos que motivan este estudio, otros importantes monumentos, donde se encuentra el venerado monograma en las principales formas que acabamos de resumir, debiendo ocupar el primer lugar entre ellos la notable figura que ponemos al frente de esta mongrafía, y acerca de la cual creemos oportuno reproducir lo que en acertada é importante nota de su notable estudio, publicado en el tomo III de este mismo MUSEO, acerca de la Iconografía de la cruz y del crucifijo en España, escribió el docto y elegante académico de la Española y de la Historia, nuestro queridísimo y malogrado amigo y paisano, D. José Godoy Alcántara: «El Sr. Hübner, en su obra *Inscriptiones Hispaniæ Latinæ*, al núm. 2.462 (tom. II, pág. 334), dice: En la estátua de un guerrero que existe en Viana de Minho ó do Castello, en casa de Francisca Casado, rua da Bandeira, junto á la casa del Conde de Almada, léese una inscripcion que se dilata por la parte inferior de la túnica y por ambos muslos de la efigie. Las letras son grandes y toscas, y están abiertas como á mediados del siglo I.

L · SESTI · CLODAME
NIS · FL · COROC‹ COROCAVGI
VDIVS F · SEMPRON
CONTV//////////// ////////// I\S ET
FRATER

Esta inscripcion copió y describió el Sr. Hübner, tanto por un calco, cuanto por un vaciado de yeso que conserva en Lisboa el docto Alexandro Herculano, y por un carton que éste le facilitó, y por otra copia de Augusto Soromenho. La publicó, con el dibujo de la estátua, en *Archäologische Zeitung*, Octubre, 1861, XIX, 154. Añade el Sr. Hübner en sus *Inscriptiones Hispaniæ*, que dos estátuas semejantes, pero sin inscripcion, se hallaron cerca de Montalegre, provincia de Tras os Montes, en 1785, que se conservan en Lisboa, en el jardin del palacio de Ajuda. Otras dos, una de ellas con letrero, existen aún en Galicia: de modo que los antiguos gallegos acostumbraban poner semejantes estátuas sobre sus sepulcros.

Hübner, con desconfianza, lee así el epígrafe: *Luci Sesti Clodamenis filii Corococorocauci. Tiberius Claudius Tiberii filius Sempronianus contubernalis eius et frater.*

La estátua del guerrero es sumamente tosca. Aparece como queriéndola figurar hincada de rodillas, pero su verdadero aspecto es de estar sumida dentro del pedestal hasta las rodillas. Viste el saco ó *sagum* ibero-romano, ajustado

al cuerpo y brazos, bajándole hasta medio muslo; cíñeselo ancho cinturon, que abrocha por detrás; ambos brazos están muy pegados al cuerpo, y con las dos manos sostiene delante de sí el broquel ibero, forma un poco ovalada, cruzado por dos correas, en que resaltan cinco tachones ó fuertes cabezas de clavos, como se ven en una cruz griega, esculpida en el sepulcro de la derecha, de los dos antiquísimos que existen en el cláustro de la Colegiata de Covadonga. La cabeza, tanto parece cubierta por el pelo y la barba corrida, como por una celada sin visera. La diestra, al mismo tiempo que sostiene el escudo, empuña una espada corta, sujeta en aquel lado por el cinturon. Por bajo del escote del saco, que por delante presenta forma puntiaguda, está grabada la cruz latina á que nos referimos en el texto. El Sr. D. Aureliano Fernandez-Guerra, en su obra manuscrita, intitulada: *Monumentos cristianos españoles del primero al décimo siglo*, depositada en la Academia de la Historia, y que es doloroso no haya visto la luz, lee así la inscripcion: (Imagen) *de Lucio Sesto Clodamenes. Flavio Coroco, hijo de Corocauco, y Tito Claudio Sempronio, hijo de Tito, contubernal el uno y hermano el otro, le erigieron este monumento.*

El Sr. Fernandez-Guerra observa no haberse hecho alto, ni en el aspa que campea en el broquel, y que elocuentemente es la X inicial del nombre de Cristo en griego, ni en la cruz latina paladinamente grabada por bajo del escote, circunstancias ambas que avaloran á este monumento como uno de los primeros del arte cristiano español. Los prenombres de Flavio y Tito, hacen que el Sr. Fernandez-Guerra estime de la época de Domiciano este bulto sepulcral, no obstante el autorizado voto de Hübner. El carácter de letra no desdice del tiempo de los Flavios.»

Aceptando las doctas conclusiones del sabio anticuario de la Academia de la Historia, vemos que nuestra Península puede vanagloriarse, y con justicia, de poseer el monumento de mayor antigüedad en que se encuentra, no sólo la X, orígen del monograma de Cristo, sino tambien la cruz latina en toda su severa sencillez, y sin tratar de ocultarla bajo simbólicas figuras literales. Aunque la autorizada opinion del Sr. Fernandez-Guerra considere como de tiempo de Domiciano este monumento, todavía queda dentro del primer siglo; y segun hemos visto, el atento exámen hecho por los sabios arqueólogos extranjeros cristianos, de todos los monumentos encontrados en la cuna de la religion verdadera, les ha demostrado que los primeros fieles no se atrevieron á representar claramente la cruz, presentando como rarísimo ejemplar el epitafio del siglo II ó III, en el piso inferior de la Cripta de Lucina, donde se ve grabada una cruz griega encima de las palabras del epitafio que expresan los nombres de los que allí reposaron,

ΡΟΥΦΙΝΑ
ΕΙΡΗΝΗ

asegurando, que puede sentarse como regla general, que la cruz no aparece sobre los monumentos contemporáneos de las persecuciones, sino desfigurada de diferentes maneras.

Otro de los monumentos españoles, en que ya vemos con toda claridad estampado el monograma, de la misma manera que nos lo describe Eusebio en la vida de Constantino (1), es una notable enseña militar de bronce, indudablemente de la época constantiniana ó de poco despues, hecha por el modelo del lábaro descrito por

(1) Hé aquí el testo de dicha descripcion, hecha por Eusebio, que asegura haber visto muchas veces el lábaro, en su *Vida de Constantino*, lib. I, c. 31: «Era un asta larga y que tenia una antena trasversal formando cruz. Al extremo del asta llevaba una corona de oro y de pedrería; y en el centro de esta corona estaba el signo del saludable nombre (de Jesucristo): á saber, un monograma designando este nombre sagrado por sus dos primeras letras agrupadas, la P y la X.

» Estas mismas letras las llevaba tambien el Emperador sobre su casco, y de la antena del lábaro oblícuamente atravesado por el asta, estaba suspendida una tela, un tisú de púrpura enriquecido con piedras preciosas, artísticamente combinadas, que deslumbraban los ojos con sus resplandores y con bordados de oro de una belleza indescriptible. Esta tela, fija en la antena, era tan larga como ancha, y tenia en su parte superior el busto del Emperador querido de Dios y el de sus hijos, bordados en oro. El Emperador usa siempre de este estandarte de salud, como de un signo protector del poder divino contra sus enemigos, é hizo llevasen todos sus ejércitos enseñas hechas por el mismo modelo.»

Este lábaro, mandado hacer por Constantino al dia siguiente de su vision celestial, se dice fué conservado como una reliquia; y Sócrates, el historiador eclesiastico de mediados del siglo V (*Hist. Eccl.*, I, 2), asegura que en su tiempo, hácia el año 430, se le guardaba en el palacio de Constantinopla, donde segun el testimonio de Theophano, citado por Tillemont se conservaba todavía en el siglo IX.

Constantino, siempre que en los combates veia que en algun punto de la línea comenzaban sus tropas á ceder, enviaba el lábaro ó le conducia él mismo, y segun el citado Eusebio, jamás dejó la victoria de coronar sus esfuerzos y su fé.

Cincuenta guerreros escogidos entre los más valerosos y más señalados por su cristiano celo formaban la guardia de honor del sagrado estandarte, los cuales alternaban en el honroso encargo de llevarle: siendo de notar segun el mismo testimonio, que estos guardias jamás fueron heridos en el combate, añadiendo, que, como en cierta ocasion de gran peligro, acobardado el que llevaba el lábaro, lo diese á otro compañero, para poder huir, sufrió un flechazo que le quitó la vida apenas habia soltado la victoriosa enseña, mientras el que la recibió quedó ileso, á pesar de que multitud de saetas se clavaron en el asta de aquélla; hechos que Eusebio asegura haber oido de los mismos labios de Constantino. Son verdades históricas, la confianza que inspiraba este signo augusto, la energía y valor que prestaba á los ejércitos cristianos, así como el terror que esparcia en las filas de sus enemigos. En

Eusebio, segun vemos en la nota, cuyo notabilísimo objeto arqueológico, hallado en Espejo, provincia de Córdoba, perteneció á la coleccion del Sr. Caballero Infante, y hoy se halla por fortuna en las de nuestro Museo Arqueológico Nacional. Ofrece la particularidad de llevar á los lados informes figuras de dragon, recordando las de los antiguos *dracos* ó enseñas draconarias, y lleva implantados sobre ellos y formando el frente de la enseña el círculo con el monograma constantiniano, como indicando el triunfo decisivo de la religion cristiana sobre el paganismo.

El todo de esta verdadera joya arqueológica va surmontado por una piña; y es de notar con tal motivo, que *Irippo*, poblacion de la Bética, conocida sólo por sus monedas ó medallas, y que algunos sitúan en el lugar llamado hoy Coripe, partido judicial de Moron, coloca en ellas como signo ó símbolo distintivo la piña, por lo cual nada de extraño tendria que la enseña cristiana á que nos vamos refiriendo, hubiese pertenecido á las cohortes irippenses.

Aquellos de nuestros ilustrados lectores que deseen ver el exacto dibujo de esta enseña, perfectamente conservada, pueden verla en una de las láminas que acompañan á la citada Iconografía de la cruz y del crucifijo en España, publicada en el tomo III de este Museo.

Tambien, y entre los objetos de aquel establecimiento arqueológico, se custodia otra enseña militar de bronce, que tambien conserva á los lados dos figuras que recuerdan los indicados dragones, sosteniendo un plinto sobre el cual se ve un caballo embridado, símbolo de otra cohorte probablemente africana, ó de españoles de africano orígen, leyéndose en el plinto el monograma de Cristo precedido de la palabra «viva» en esta forma:

VIVA ☧

Desgraciadamente no conocemos la procedencia de esta notabilísima enseña cristiana, probablemente de la misma época, ó poco posterior á la anteriormente descrita, sabiendo sólo por tradicion oral, que fué tambien encontrada en España, habiéndose conservado, hasta que pasó á nuestro Museo, en la Biblioteca Nacional. Puede verse exactamente dibujada en la lámina que precede á la página 91 del tomo II; donde en esta misma obra fueron objeto de especial monografía las enseñas romanas que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional, estudio debido al malogrado oficial del Museo D. Fernando Fulgosio.

De igual procedencia que el anterior objeto, aunque ignorándose tambien todo cuanto se refiere á su hallazgo é historia, consérvase en el mismo Museo una lámpara de bronce de las llamadas *lucerna pensilis*, y de dos mecheros, cuya asa representa un grifo, y sobre el grifo el monograma cruceiforme, encima del cual se ve la emblemática paloma, que habiendo sido símbolo de Isis entre los egipcios, y de Vénus entre los griegos y latinos, sirvió á los cristianos para representar la pureza y la ternura de los fieles, así como la tercera persona de la Santísima Trinidad. En la composicion de este notable objeto se ve tambien representado el mismo pensamiento del triunfo de la Cruz sobre el paganismo. Copiada se encuentra tambien esta lucerna en el mismo tomo II de esta publicacion, en una de las láminas que preceden á la monografía que dedicó á los candelabros y lucernas de bronce de nuestro Museo Arqueológico Nacional, el citado Sr. D. Fernando Fulgosio.

Lucernas ó lamparillas de mano, hechas de fino barro, y con el crismon constantiniano en el centro, se han hallado en España, principalmente en la Bética, sobresaliendo entre ellas una procedente tambien de Córdoba, que puede verse fielmente reproducida en la citada lámina que precede á la *Iconografía de la cruz y del crucifijo en España*. Pero donde se halla un ejemplar notabilísimo, cuya grande importancia tuvimos la fortuna de indicar en

---

la batalla de Andrinópolis, entre Constantino y Licinio, la vista sólo del estandarte sagrado dejó yertos de terror á los soldados de este último, y por donde quiera que fué llevado el lábaro le siguió la victoria.

El nombre dado á los que le conducian era el de *draconarius*. El orígen de este nombre venía del tiempo del paganismo, y se aplicaba al que llevaba entre los romanos una enseña militar en forma de dragon, tomada de los partos por aquéllos é introducida en sus ejércitos hácia los tiempos de Trajano. Esta enseña representaba la imágen de un gran dragon, con la boca entreabierta, que generalmente era de plata, colocado al extremo de un asta, y el resto del cuerpo estaba formado con telas ó pieles, las cuales por su flexibilidad se agitaban á impulso del viento, que entraba por la boca del dragon, inflándolas, con lo cual recibia la enseña un movimiento parecido al del fantástico reptil (*a*). De aquí, áun cuando el monograma de Cristo sustituyó en el lábaro á la antigua enseña de las legiones romanas, siguieron recibiendo el mismo nombre los que la conducian.—Estos draconarios, distinguidos siempre, alcanzaron grandes privilegios de Teodosio el jóven en los primeros años del siglo V.

La forma del lábaro no siempre se conservó fiel á su original, descrito por Eusebio. En algunos antiguos sarcófagos no tiene tela; en otros monumentos, tales como una lámpara citada por Passeri, tiene en efecto tela, pero en lugar de las efigies de la familia imperial se ven las palabras de la vision de Constantino: ΕΝ ΤΟΥ ‖ ΤΩ ΝΙΚΑ; en otras, en fin, el monograma está trazado sobre la tela, manera más general de reproducirlo en las medallas.

(a) Veget. *Mil.* II, 13; Ammian Marcell, XVI, 10, 7 y 12, 39. Claudian III. Consulat. Honor, 138. Nemesian. 85

uno de nuestros viajes á Valencia, es en el sarcófago de mármol, que hallado en la ciudadela de aquella capital, se conserva hoy en su Museo arqueológico, y del cual trajimos exactísimo vaciado, que cuidadosamente se guarda en el central de Madrid. En el centro de características estrías onduladas se ve una bellísima composicion cristiana, la cruz latina, figurando estar cubierta de pedrería, cruz de nobles proporciones y de líneas severas, cuyos brazos sostienen dos palomas que pican de una corona de laurel que rodea el Crismon victorioso de Constantino. Debajo de la cruz, á uno y otro lado, se ven una oveja y un ciervo, símbolos tambien de los fieles; composicion que pueden apreciar nuestros lectores en la pág. 66, tomo III de esta obra.

De análoga manera aparecen tambien las palomas, recibiendo vida de la cruz, en notable anillo signatorio del Sr. Fernandez-Guerra, encontrado cerca de Atarfe, y dado á conocer en la página 67 del mismo volúmen de esta publicacion. El sarcófago valenciano, que bien puede sostener la competencia con el del Cementerio Vaticano y el del Museo Lateranense, en los que tambien se ven la cruz *gemmata* y el *crismum* dentro de la corona de laurel y las palomas, acaso más antiguo que éstos, pertenece á los últimos años del siglo V ó los primeros del VI.

Conservadas las santas creencias en la Península, durante la dominacion de las gentes del Norte por las razas hispano-romanas, no es extraño que se labrasen en aquel tiempo objetos como el mencionado sarcófago, y que se continuasen las tradiciones epigráficas y simbólicas, como nos lo demuestra, si no el crismon, la peregrina y rarísima cruz con el A y el Ω en los brazos, no pendientes de ellos, sino como sujetas detrás de los mismos, que se ve en una inscripcion dedicatoria de iglesia de principios del siglo VII, del tiempo de Suintila, hallada en Villanueva de la Reina, que pueden consultar nuestros lectores en la citada lámina de la iconografía de la cruz, donde lleva el núm. 4.

No es ménos peregrino otro monumento, encontrado en Aranjuez á fines del pasado siglo, en unas excavaciones que se hacian sobre la calle del Puente Verde, frente al llamado Nuevo Cuartel de Guardias Valonas. Consta de dos tablas de mármol, en cada una de las cuales va repetido el crismon, y encima el A y el Ω en esta forma:



Estas tablas de mármol debieron formar parte, no de un pavimento, como supone Hübner, al copiarlas con poca exactitud, pues pone el crismon á los extremos inferiores de cada pieza, cuando ocupan todo el centro, sino de una cubierta sepulcral, formando probablemente una cruz con otras piezas de diverso color que cerrarian los huecos que faltan para formar un rectángulo, ó en otra combinacion análoga que jugase con el resto de la cubierta.

Conservábase en el Gabinete de Historia Natural, y hoy se custodia en nuestro Museo Arqueológico.

Además, el monograma encuéntrase repetido en gran número de inscripciones cristianas, así de la Lusitania como de la Bética y la Tarraconense, de los siglos V y VI, que pueden consultar nuestros ilustrados lectores en la obra especial que á ellas ha dedicado el citado Hübner, con el título de *Inscriptiones Hispaniæ Christianæ* (Berlin, 1871), hallándose en algunos de ellos tambien el monograma dentro de laurea y las palomas.

Despues de la restauracion de la monarquía cristiana en España continuaron la misma práctica, si bien al monograma con el alfa y el omega se sustituye más frecuentemente la cruz con las letras pendientes de los brazos, de lo cual dan fehaciente testimonio varias inscripciones y monumentos, sobre todo gallegos y asturianos, habiendo publicado nosotros exactísimo calco de uno de los más notables en nuestro *Viaje de SS. MM. y AA. por Castilla, Leon, Astúrias y Galicia* (pág. 457), tanto por referirse el epígrafe á la fundacion del monasterio de San Salvador de Deva, por Velasquita, repudiada esposa de Bermudo II, como por verse en el centro de ella la cruz equilateral, con la indicacion ya únicamente, más que las letras A y Ω, en los brazos.

Tambien nos indica de qué modo se va perdiendo la costumbre y el conocimiento del místico significado de estas dos letras griegas, á los lados ó pendientes de la cruz, el Cristo de Albalate de Zorita, obra de arte rudísimo, aun-

que en nuestro juicio del siglo XIII, en el cual penden de los brazos de la cruz dos cadenillas que ya sostienen sólo dos piedras cristalinas, en lugar de las antiguas letras.

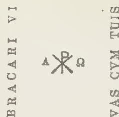
No seguimos la historia de este simbólico monograma, que pasa de los monumentos litológicos á los diplomáticos, por no ser este hoy el objeto de nuestros estudios.

V.

De los ladrillos que han motivado el presente estudio, y que van exactamente reproducidos en la lámina que le precede, el primero consérvase en el Gabinete Arqueológico de la Real Academia de la Historia, y un exacto vaciado del mismo en el Museo Arqueológico Nacional. Figura un arco semi-circular, apoyado en dos columnas, y sobre éstas, en las enjutas, se ven dos grupos de hojas, con las que sin duda alguna el artista quiso indicar palmas. El centro de la curva del arco lo ocupa una labor en forma de concha de peregrino, pero ofreciendo la particularidad de llevar las estrías en relieve, en vez de estar grabadas en hueco. El centro del intercolumnio lo ocupa el monograma constantiniano con el A y Ω en los ángulos entrantes laterales. En el espacio que queda á uno y otro lado de las columnas, en direccion de abajo arriba, se lee

BRACARI VIVAS CVM TVIS,

dispuesto en la siguiente forma:



Este ladrillo, segun tradicion oral, pues no hay dato alguno escrito que nos dé otra noticia acerca de él, fué adquirido por el difunto académico de la Historia y catedrático de la Escuela de Diplomática, D. Tomás Muñoz y Romero, como un objeto sin valor en el *Rastro* de Madrid, habiendo sido inútiles cuantas gestiones practicó para averiguar su procedencia. Casi igual á éste, hasta el punto de parecer el mismo, tenemos á la vista una bien concluida acuarela, debida á D. Joaquin Guichot, autor de la historia de la ciudad de Sevilla, obra que se halla en publicacion, y para cuya coleccion de láminas se ha hecho dicha acuarela, en la cual se califica el ladrillo copiado en ella del siguiente modo: «Ladrillo visigodo, que existió en el gabinete de D. Natan Weterell, vecino de Sevilla. Copia ampliada hasta representarlo en su tamaño natural, de una copia sacada del original en 1851, por D. Francisco Javier Delgado.» Este objeto arqueológico debe ser el mismo, acerca del cual escribe Hübner: «*Hispali (in sepulcreto detecto in horto palatii de Sant Elmo, olim servatae apud Nathanem Wheterell, nunc apud ducem de Montpensier).*» Y es tanta su semejanza con el que existe en Madrid, que podria hacer sospechar se refiriese á uno mismo, si no encontrásemos en las *Conversaciones histórico-malagueñas* (año de 1790, *Descanso* II, páginas 301 y 302), la siguiente noticia: «En la villa de Benaojan, vicaría de Ronda, se encontró, á media legua de ella, en 1772, en el sitio que llaman las Viñas del Concejo, un Sepulcro Christiano, como lo indica su inscripcion excavada en un ladrillo de dos cuartas de largo y una de ancho, cuya copia es como sigue y su leccion es: aquí está sepultado Bracario con los suyos.» A seguida pone un grabado en madera, copia del ladrillo, que tiene el crismon en el centro, con el A y el Ω, lo mismo que el de la Academia de la Historia, y en dos fajas verticales la leyenda. Carece, sin embargo, de columnas, y el arco, no semi-circular, sino angrelado, adornado con hojas en su curva y con flores cuadrifolias en las enjutas, se apoya directamente sobre las fajas verticales que contienen la inscripcion.

En cambio cita otro, del cual dice: «Se encontró en lugar de este obispado (Málaga)», cuya copia tambien pone á seguida, el cual es parecidísimo al de la Academia de la Historia, notándose en él las mismas columnas, el mismo arco, las mismas palmas en las enjutas, el mismo monograma en el centro, y restos de inscripciones en las fajas late-

rales; inscripciones que, á juzgar por lo poco que queda, venian á decir lo mismo que las anteriores, toda vez que, en nuestro juicio, en la citada en las *Conversaciones malagueñas* debia leerse, como en la de Madrid, TUIS por SUIS, pues de este modo se obtiene más natural leyenda, que como la proponia aquel docto malagueño, y es mas conforme al régimen gramatical. Además han existido ó existen otras, descubiertas, ya en Ilipa, en el sitio llamado de los Llanos; ya en Astigi, en poder de D. Mariano Casabona, las cuales cita Hübner (núm. 193).

Esta pluralidad de objetos tan parecidos, y con la misma inscripcion, sólo puede explicarse bajo dos diversas conjeturas. Es la una, que pertenezcan todas ellas á diversas personas de una misma familia, cuyo patronímico fuere *Bracario*, nombre que no aparece en inscripciones romanas españolas del paganismo; es la otra, que perteneciesen á algun personaje tenido en concepto de santidad, y al cual se pusiera en diferentes lugares tal dedicatoria.

Para confirmar esta última conjetura, hemos registrado cuantos antecedentes nos ha sido posible, al propósito de ver si hallábamos algun personaje célebre por su santidad, así en la época visigoda como en los primeros tiempos del cristianismo, de aquel nombre, y han sido hasta hoy estériles nuestros afanes; lo cual no empece para que cualquiera pueda encontrar lo que no hemos tenido la dicha de conseguir, y con tales noticias la explicacion más satisfactoria de esa repeticion de objetos casi iguales, con un mismo epígrafe, y hallados en diferentes parajes.

Los otros dos ladrillos, de más dimensiones que el que nos acaba de ocupar, proceden de la coleccion del Sr. Caballero Infante, adquirida no há mucho por el Museo Arqueológico Nacional, y fueron hallados en Espejo (provincia de Córdoba), segun el inventario de los vendedores, ó en la misma Córdoba, segun la noticia que ya dió de ellos, aunque por sencilla y breve nota, el Sr. Godoy en su citada monografía acerca de la cruz y el crucifijo en España; equivocándose en nuestro juicio en cuanto á su destino, pues dice son fragmentos decorativos de alguna iglesia. Despues de cuanto en la reseña histórica acerca de esta clase de monumentos dejamos dicho, no puede ponerse en duda el destino que todos estos ladrillos tuvieron, que no fué otro, sino el de servir de parte principal, y probablemente superior, de las cubiertas de *loculi* ó sepulcros cristianos.

Una circunstancia no despreciable para la historia paleográfica se encuentra en ellos, y es la de que la curva de la P se encuentra ya á la derecha, ya á la izquierda, y lo mismo el A y el Ω, que aparece con diversa direccion, como si el que grabó el uno escribiera de izquierda á derecha, y vice versa el otro. Más que tal explicacion á esta diversidad en los epígrafes que nos ocupan, creemos puede encontrarse en un error muy comun en los artífices de objetos grabados, vaciados ó moldeados, á cuya última clase pertenecen en nuestro juicio muchos de estos ladrillos sepulcrales; el hacer el molde al derecho, sin tener en cuenta que el vaciado habia de salir al revés. Y nos confirma en tal juicio la comparacion de estos objetos, con los sellos industriales romanos de nuestro Museo (que deberán en breve importante monografía en esta obra al ilustrado oficial del cuerpo D. Eduardo Hinojosa); sellos, que unos están abiertos para que aparezca en direccion natural la escritura, otros sin esta precaucion, por donde resultaria que las improntas que en ellos se hiciesen saldrian al revés, sin que de ello pueda inferirse, que en la época á que se refieren, la escritura romana llevase más direccion que la conocida de izquierda á derecha.

En cuanto al período á que los ladrillos que nos ocupan pertenecen, pocas palabras se necesitan para determinarla. Sus columnas, arcos y labores, de arte marcadamente latino-bizantino, la manera técnica de sus biselados relieves, en alguno de los cuales el artífice quiso dar muestra de su inventiva, en la *diversidad* dentro de la unidad de unos mismos ornatos, nos demuestran sin género de duda, que pertenecen á la época visigoda, y dentro de ella á los fines del siglo V ó principios del VI, que es en la que más apogeo goza en nuestra Península el crismon constantiniano, siglos á que pertenecen la mayor parte de las inscripciones cristianas españolas que llevan el mismo monograma, y que tienen fecha. Además, los más antiguos monumentos con el crismon enriquecido por el A y el Ω no pasan, segun vimos en la reseña histórica, del siglo V.

Los ladrillos que nos han impulsado al presente estudio, son, por todas las circunstancias apuntadas, de la mayor importancia para la historia patria y para la del arte, y de los más notables entre los muchos objetos, que posee ya por ventura, el Museo Arqueológico Nacional.

———



Alto 1.49



Alto 0.33



Alto 0.45



Alto 1.80

ESTATUAS PROCEDENTES DEL CERRO DE LOS SANTOS,

en termino de Montealegre nuevamente adquiridas por el Museo Arqueológico Nacional


Alto 0, 19


Alto 0, 63


Alto 0, 19


Alto 0, 39


Alto 0, 43

Milan dibº y litº

V M

ESTATUAS PROCEDENTES DEL "CERRO DE LOS SANTOS"
en término de Montealegre, nuevamente adquiridas por el Museo Arqueológico Nacional.

NUEVAS ESCULTURAS

PROCEDENTES

DEL CERRO DE LOS SANTOS,

EN TÉRMINO DE MONTEALEGRE.

ADQUIRIDAS POR EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL;

NOTICIA

POR DON JUAN DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO.

(1) 

Cuando en el verano de 1874 procuraba organizar y dar forma á los estudios que hacía mucho tiempo me venian ocupando, acerca de las «antigüedades del Cerro de los Santos en término de Montealegre,» hasta presentar el resultado de dichos estudios á la Real Academia de la Historia, en la Memoria que publiqué en el siguiente año de 1875, y que tuve el honor de leer á aquel Cuerpo científico al ser recibido en él como individuo de número, debí á la buena amistad del distinguido oficial del Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, D. Paulino Saviron y Estéban, que tanto ha contribuido con sus acertados trabajos en dicho Cerro á los notabilísimos descubrimientos hechos en el mismo, unas fotografías, que le habian remitido, de nuevas estátuas allí encontradas, y que no formaban parte de la coleccion de nuestro Museo Arqueológico Nacional; fotografías á las cuales no acompañaba noticia alguna acerca de sus dimensiones, por más que indicasen ser de gran tamaño. Pareciéndome, como lo eran en efecto, de grande importancia, las copié en la lámina 1.ª de las que acompañan á dicha Memoria; pero no queriendo que perdiesen carácter, si se les daban otras dimensiones que las de las oscuras fotografías, me limité á reproducirlas con la mayor exactitud, tales como en ellas se encontraban, en la referida lámina 1.ª (números 1, 2, 3, 4 y 5) de dicha Memoria, que tambien hemos reproducido en el tomo VI de esta obra.

Terminándose estaba la impresion de aquélla, cuando tuve ocasion de adquirir dibujos de las mismas figuras en mayor escala, debidos al mismo Sr. Saviron, que habia pasado á Yecla por aquel tiempo con encargo de adquirir varios objetos que se ofrecian al Museo, entre los cuales se hallaban las estátuas referidas, que son las mismas que se copian hoy en mayor escala y mayor detalle en la primera lámina que acompaña á esta monografía, y las cuales vinieron por fin á aumentar las colecciones de aquel establecimiento científico, gracias á la inteligente gestion del digno oficial del Cuerpo que acabamos de mencionar, y al generoso desprendimiento de su poseedor.

La vista del dibujo, y despues el exámen de los mismos originales, me produjo una verdadera satisfaccion, pues

(1) El *pilon* egipcio que representa este dibujo, está copiado de un modelo antiguo, encontrado en Egipto, que posee el Museo Arqueológico Nacional.

ví, que, salvo las dimensiones, de que no daba razon mi primera lámina, por ser muy pequeñas las fotografías, habian sido éstas, á pesar de estar muy confusas, exactamente interpretadas; confirmándome en mis juicios acerca de la significacion de aquellas esculturas.

Femenil la primera, sentada, cubre su cabeza con el pschent, tan característico de no pocas estátuas de Montealegre (cuya tradicion egipcia nos confirman varias figuras del Amarna), llevando delante de él y sobre la frente de la figura, para explicar su significacion religiosa, el disco y cuernos característicos de Ísis, y entre los dos la flor del loto, sobre la cual resalta la paloma simbólica de la propia divinidad (1). Caidas, que debieron estar trenzadas, á los lados de la toca, tambien egipcia, que debajo de la mitra ó pschent lleva, le llegan hasta los hombros, y sirven como de marco al rostro, grave y severo, sin expresion alguna, con esa inmovilidad hierática tan característica del arte egipcio, y á la garganta, que se adorna con collar liso de dos vueltas (si es que no son dos collares), distintivo tambien de supremacía y dignidad. Con la izquierda mano sostiene sobre su regazo á un niño, cuya cabeza acerca al pecho izquierdo, que parece levantar con la derecha, para facilitarle la lactancia. El niño, léjos de aparecer desnudo, está cubierto con un largo envoltorio que cae sobre la falda de la madre, en forma de estrecha túnica, á lo que puede juzgarse, por lo muy deteriorada que se encuentra; envoltorio que recuerda los que todavía se usan en Múrcia y en casi toda España, conocido con el nombre de *mantillas*. El brazo izquierdo del niño, pegado al cuerpo, cae á lo largo de éste, de la manera acostumbrada en las estátuas egipcias, y lleva la cabeza completamente desnuda.

En esta estátua, que mide $1^{m},49$, se nota la misma extraña amalgama de diversas civilizaciones orientales que hemos notado en las estudiadas anteriormente. El fondo sobre que se destaca es marcadamente egipcio; la divinidad que representa no puede serlo más: Isis amamantando á Horus, composicion egipcia muy repetida, en figuritas de bronce sobre todo, de las cuales posee no pocas el Museo, habiéndolas ya dado á conocer en otra monografía que publiqué en el tomo II de esta misma obra. Pero si la actitud, la falta de expresion, la rigidez, el simbolismo, los caractéres, así arqueológicos como artísticos y religiosos, nos indican claramente la procedencia del culto que se daba en el templo del *Cerro de los Santos*, la figura del niño envuelto en largo traje, sin atributo alguno en la cabeza, y la misma de Isis con túnica que, aunque estrecha, no se le ciñe por abajo á las piernas, terminando en los tobillos, sino que al contrario, se ensancha segun se acerca á los ocultos piés, y la manera inusitada de llevar el disco y los cuernos sobre la frente, todo ello demuestra que las costumbres egipcias en la region que estudiamos, estaban modificadas por otros elementos, tambien orientales, y hasta por los indígenas, segun procuré demostrar con toda extension y detenimiento en mi citada Memoria.

Los mismos caractéres se hallan en la otra figura, tambien de gran tamaño, que copié, siguiendo la fotografía en muy pequeña escala, con el núm. 5, en la repetida lámina 1.ª de mi Memoria, acerca de la cual sólo tengo que recordar lo que allí dije: «Claro se ve tambien el simbolismo egipcio en la figura que, más que divinidad, representa un sacerdote (al cual, para que no pudiera dudarse de su sexo, puso el artista el aditamento en la barba, á la manera egipcia); sacerdote que lleva en la mano una paloma, símbolo de Isis. Recordad á este propósito la simbólica y poética leyenda religiosa del antiguo Egipto. Aquella doliente peregrinacion de la diosa en busca de Osiris, cruelmente muerto por el pérfido Tifon, durante la cual llega á Biblos, donde sabia estaba el cuerpo de su esposo, oculto en una de las columnas de madera del palacio real. Humilde se sienta á la entrada de la ciudad, orilla de una fuente, donde la encuentran servidores de la reina, que encantados de sus talentos, hacen grandes elogios de la extranjera. La reina quiere conocerla, y prendada de ella, la nombra nodriza de su hijo. Isis en lugar del pecho le pone el dedo en la boca, y para purificar su cuerpo de todo lo que tenia de terreno, le arroja en una hoguera durante la noche. *Ella misma*, *transformada en paloma*, vuela al rededor de la columna que encerraba el cuerpo de su bien amado, y puebla el aire de suspiros y de lamentos. La reina lo descubre. Lanza un grito de terror al ver á su hijo entre las llamas, con el cual le priva de la inmortalidad á que le destinaba su divina nodriza; y ésta, recobrando su sér real, presentándose como divinidad poderosa, reclama la columna, saca el féretro de su esposo y lo deja en depósito al rey de Biblos, que coloca el sagrado cuerpo en un templo, de donde lo traslada la diosa á Egipto.»

(1) Por estar muy borrosos estos detalles, no han salido bien en la lámina; pero en el original se perciben, aunque con trabajo.

Esta narracion explica bastante el simbolismo de la paloma en manos del sacerdote isiaco, como á no dudarlo representa lo mismo en otras figuras muy análogas á la presente, sacerdotales, y que tambien llevan palomas en las manos, cuyas figuras fueron encontradas en Chipre, y las cuales ya hicimos notar guardan grande analogía con las de Montealegre.

Pero sin embargo de tan clara representacion simbólica, de tan indudable generacion egipcia, se ve tambien en esta figura la adulteracion de aquellas africanas tradiciones. Rodea el cónico tocado un extraño adorno, con el que parece se trató de imitar las plumas de avestruz que adornan el pschent de Osiris; el brazo izquierdo, en lugar de caer á lo largo del cuerpo, vuelve por la muñeca como sujetando con la mano la túnica sobre el vientre, y la túnica cae hasta los piés, ensanchándose tambien, al contrario de lo que sucede en las figuras egipcias, por la parte inferior.

Una particularidad se observa en esta colosal figura (mide $1^{m},80$), que ofrece curiosa nocion acerca de la indumentaria egipcia y de la que fué propia de los habitantes de Montealegre; y es la de que el retorcido, más que trenzado apéndice que lleva debajo de la barba para indicar el género masculino á que la figura corresponde, no arranca de la barba misma, sino que baja unido al tocado que ciñe todo el rostro, lo cual se encuentra exactamente lo mismo en algunas otras figuras egipcias, y principalmente en una de bronce que se conserva en nuestro Museo y que publiqué en dicho tomo II de esta misma obra, dando la explicacion de ella en la página 622, donde dije que parecia representar á Phtha Ephaistos.

Y ya que de analogías indumentarias tratamos, no nos parece fuera de sazon consignar, que la forma del gorro puntiagudo que lleva esta estátua, prescindiendo del adorno de plumas que le rodea, parece el punto de partida, áun cuando bastante más baja la punta ó parte superior, de las conocidas monteras murcianas, tan usadas de tiempo inmemorial en todo aquel territorio.

La factura de estas estátuas, labradas en la misma piedra que todas las demás, piedra sacada de las cercanas canteras del monte Aravi, es descuidada en los procedimientos técnicos, y revela tanta libertad, que puede traducirse por rudeza; pero siguiendo en esto costumbre tambien egipcia, nótase que están más concluidas, mejor dibujadas, con más atinadas proporciones y con líneas acusadas con mucho acierto las partes principales, que eran las que más importaban al artista, que con su estátua, mejor que realizar una obra estética, trataba de sensibilizar un pensamiento religioso. Ya lo dijimos en nuestra citada Memoria. Cuando modela la cabeza humana el escultor egipcio, la reproduce con más fidelidad que el cuerpo, demostrando hasta dónde podria llegar su imitacion en un arte que hubiera podido ser libre. Representaciones iconísticas en su mayor parte las esculturas de Montealegre, todas tienen, como las egipcias, mayor perfeccion en la cabeza que habia de caracterizar á la figura, que en el resto del cuerpo, cuyo dibujo, en fuerza de ser ménos intencional, como que sólo reproducia una parte más secundaria del pensamiento del artista, resulta informe y defectuoso.

La otra figurita que en la misma lámina copiamos, y que mide de alto $0^{m},45$, es asimismo declaradamente egipcia, conservándose en ella más genuinamente la tradicion religiosa. Sería necesario haber visto muy pocas antigüedades egipcias para no reconocer inmediatamente en ésta la representacion de Osiris, con el pschent adornado de las plumas de avestruz, el lituo y el azote en las manos, en cuya forma se encuentra muy repetido este simulacro de aquella divinidad egipcia, principalmente en bronce y cobre, para servir de dijes y amuletos, pudiéndose ver ejemplos de ellos en nuestro Museo Arqueológico Nacional, los cuales di á conocer tambien en el tomo II de esta publicacion, página 622, y lámina 2.ª, núm. 3, de las que van al frente de aquella monografía.

La otra figura de la lámina que ahora estudiamos, y que mide de alto $0^{m},33$, lleva un tocado marcadamente egipcio, sin influencia alguna de otros pueblos, y la adicion en la barba para indicar el sexo masculino, sin que podamos decir lo que representa por carecer de símbolos. Parece un sencillo ex-voto.

En todas estas figuras, como ya tuvimos ocasion de observar, el tipo etnográfico no es el de las esculturas egipcias, ni el asiático de las razas asirias, sino propio de otras razas de Occidente, con especiales y típicos caractéres, en que todas las facciones concurran á formar la hermosa unidad estética que sirvió de modelo al arte griego, que se conserva en muchas de aquellas estátuas, y que subsiste por ventura en la raza que puebla aquellas comarcas.

De los objetos que reproducimos en la segunda lámina, alguna parte del primero de ellos (parte superior de la lámina, á la izquierda) es ya conocida de nuestros lectores, pues contiene (áun cuando el lápiz del dibujante, al copiarla ahora, la ha desfigurado) la inscripcion geroglífica que copiamos en la citada monografía, y cuya traduccion propusimos en la página 37 de aquella Memoria. Entónces sólo pudimos obtener el calco de la inscrip-

cion, mientras hoy tenemos ya en nuestro Museo Arqueológico Nacional la figura mutilada, en cuyo plinto se encuentra aquélla; ruda escultura, que parece la parte anterior de una esfinge, y que no vacilamos en creer sea un ex-voto.

Torsos de otras figuras en extremo maltratadas, y que puede colegirse debieron representar figuras envueltas en túnicas ó mantos, son las que con las medidas de $0^{m},19$ y $0^{m},39$, copiamos tambien en la lámina, informes trozos esculturales, que llevan en la parte del pecho inscripcion geroglífica, la del fragmento más pequeño, y al parecer alfabética, la del mayor. Desgraciadamente, el malísimo estado en que la piedra se halla, dificulta la interpretacion hasta tal punto, que casi la hace imposible. Nuestros esfuerzos hasta ahora para conseguirlo han sido ineficaces, lo mismo que los realizados á fin de interpretar los geroglíficos del trozo más pequeño y de la gran mitra de $0^{m},43$ en la misma lámina dibujada, por más que respecto de éstos abriguemos mayores esperanzas de alcanzar algun resultado de nuestra indagacion, que nos apresuraremos á poner en conocimiento de nuestros ilustrados lectores; no habiendo querido, sin embargo, esperar hasta entónces para darles cuenta de estos nuevos y peregrinos hallazgos, á fin de que cuanto ántes disfruten de ellos, y pueda tambien ejercitarse su estudio y crítica en los mismos, contribuyendo asi todos al esclarecimiento de la verdad.

Pero la escultura que más fuertemente atrae la atencion del observador, entre las nuevamente adquiridas por el Museo, es el notabilísimo relieve de $0^{m},63$ de altura que ocupa el centro de la lámina, y que representa una cabeza varonil, aunque imberbe, cubierta con una especie de casquete, del que bajan dos á manera de ínfulas, por los lados, sobre los hombros, colgantes que se resuelven en curva entrante al llegar á su terminacion, en la misma forma que acontece con doce radios concéntricos, que salen de detrás de la cabeza, en opuesta direccion á uno y otro, y los dos de en medio unidos poco más abajo de la curva. Esta figura lleva además un collar, en cuyo centro se ve una flor cuadrifolia. Sobre el pecho tiene grabados algunos caractéres geroglíficos, de que en breve me ocuparé, y el resto de la figura y áun de la inscripcion no puede apreciarse, por estar completamente rota la piedra.

Mucho hemos investigado y muchas meditaciones hemos tenido para ponernos en camino siquiera de descubrir la significacion de tan extraño relieve. Como tradiciones de diferentes pueblos, de diversas creencias, artes, idiomas y costumbres, se compenetran y confunden en los monumentos de Montealegre, es muy difícil encontrar designacion de divinidades y de cultos, sin mezcla de extranjeras influencias, lo cual dificulta no poco las inducciones y deducciones propias de estos dificilísimos trabajos.

La composicion de este relieve trae por una parte á la memoria la manera de representar los griegos á Elios ó el Sol, en figura de cabeza de mancebo imberbe, presentada de frente y rodeada de rayos, tal como aparece en las monedas de Rodas, Caria, Larissa en Tesalia, Pandosia en el Epiro y Cleonia en la Argolide; pero la curva en que rematan los radios de la que nos ocupa, demuestran que no pueden ser representacion de rayos luminosos.

Sin embargo de ello, y teniendo presente el fondo marcadamente egipcio que hay en todas estas antigüedades, pudiera ser que el artista, más egipcio que griego, y labrando un simulacro de Osiris mejor que de Elios, teniendo en cuenta que las plumas de avestruz, encorvadas por la parte superior, eran características de Osiris, las pusiera en lugar de rayos al rededor de su cabeza, si bien deformando algo las características líneas de aquellas plumas, tales como aparecen en los monumentos puramente egipcios.

Contribuye á dar fuerza á nuestra conjetura el número de estos rádios encorvados, que es precisamente el de doce, y que corresponde por lo tanto á las doce mansiones del sol durante el período anual, determinadas por los signos del Zodiaco, que como en aquella Memoria y en otra monografía que hemos publicado recientemente en el presente volúmen, vimos, ya conocieron los egipcios, y mucho más despues de estar dominados por los griegos.

Los signos geroglíficos que lleva en el pecho, aunque faltando el resto del relieve no puede venirse en conocimiento de su exacta interpretacion, tambien se relacionan con el mismo pensamiento. El primero empezando por la izquierda, es la tiorba, signo que si como fonético equivale á la N, como figurativo encierra la idea de la bondad, de lo bueno: el que le sigue, completamente circular, simboliza al sol, figurativamente considerado, y el último de ellos, debajo de las cuatro líneas verticales, es tambien signo que representa el firmamento. Grupos muy parecidos al presente, con el disco, las líneas verticales y el signo de firmamento, se encuentra en el Diccionario de Champollion, páginas 6 y 7, y en uno de esta última, con la tiorba, aunque con un solo numeral, cuyos grupos representan dias celestes del año, dias epagomenes, llamados por los coptos el pequeño mes, sirviendo los trazos verticales para indicar los dias complementarios del año egipcio. El grupo en que se ve la tiorba expresa una *Neomenia*, tal como se halla en la inscripcion de Roseta, línea 12.

Bien conocemos que faltando el resto del relieve, donde es casi seguro habrian de encontrarse más signos geroglíficos, no es fácil llevar á cumplida cima esta investigacion; pero no creemos perdida la exposicion que queda hecha de nuestras primeras impresiones y conjeturas, que se encuentran íntimamente relacionadas con el resultado total de todas nuestras anteriores investigaciones, las cuales nos permitieron afirmar que el templo estuvo consagrado al sol, y que cerca de él existió un colegio de sacerdotes osiriacos é isiacos, poseedores de la ciencia de los caldeos y dedicados especialmente como ellos á la astronomía.

No terminamos con esto nuestras disquisiciones con motivo de los nuevos monumentos traidos de Yecla. A pesar de las grandes dificultades que ofrecen las continuamos, y segun ya dijimos, las ofreceremos en su dia á nuestros lectores, si de ellas alcanzásemos el resultado apetecido.

Además de los objetos citados y que hemos reproducido en las dos láminas que preceden á esta ligera monografía, vinieron con ellos al Museo los siguientes objetos esculturales, de ménos importancia para nosotros por tener varios análogos á los mismos, de igual procedencia, pero que enriqueciendo y aumentando el número de la copiosísima coleccion que ya poseemos, aleja toda idea de falsificacion que pudiera caber en inteligencias desconfiadas, que hallan más fácil salir del paso diciendo que un objeto peregrino ó que no conocen, es falso, que dedicar sus vigilias generosamente y la actividad de su inteligencia, á esclarecer las tinieblas de lo pasado, penetrando en sus incógnitas regiones con la luz de la investigacion científica por guia, y con el seguro apoyo de la crítica imparcial y desapasionada.

Fragmento superior de una estátua con parte de tocado, de 0^m,47.—Otro de otra id., con una mano sostenida en el embozo, 0^m,50.—Trozo superior de una estátua con barba y caidas en el tocado 0^m,35.—Otro de figura que lleva en las manos una capa, collar y pliegues en el ropaje, 0^m,30.—Otro de un brazo izquierdo sostenido en pliegue de ropa, 0^m,50.—Otro en el cual se notan la forma de los brazos y el ropaje, 0^m,35.—Otro en iguales condiciones, 0^m,34.—Otro en el que se ven dos gruesos cordones que sujetan la mano izquierda, 0^m,42.—Seis cabezas deterioradas, de 0^m,08 á 0^m42.—Trozo inferior de una estátua cuyos piés se ven, de 0^m,20.—Cabeza de animal perteneciente á la raza taurina, de 0^m,08. Este fragmento tuvimos la rara fortuna de que fuese el que faltaba á la Vaca Nemano identificada con Isis, que copiamos en la lámina 16 de nuestra citada Memoria, interpretando la lectura que sobre su plinto lleva. Tambien ha formado parte de esta adquisicion el molde en piedra, cuya impronta copiamos en la lámina 13, núm. 2, de aquel trabajo, dando la interpretacion de sus geroglíficos en el texto del mismo. Por último, de la misma clase de piedra y de la misma procedencia han venido al Museo tres moldes para fundir esas armas ó utensilios de bronce, cuyo uso ha sido motivo de tan diversas conjeturas, objetos conocidos con el nombre de *escalprum*.

Aquí terminamos por hoy las noticias que podemos dar á nuestros lectores de los nuevos objetos traidos al Museo Arqueológico Nacional, procedentes del *Cerro de los Santos*, los cuales han venido á confirmar, y esperamos que todavía confirmen más, el resultado de nuestras anteriores investigaciones.

SIGILOGRAFÍA ROMANA[1]

DEL

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL;

ESTUDIO

POR DON EDUARDO DE HINOJOSA,

Oficial del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios

(2)



La costumbre que tuvieron los romanos, á semejanza de los pueblos de Oriente y de Grecia, de inscribir sobre sus vasijas de uso doméstico, á veces el nombre del fabricante, otras el del dueño, y en ocasiones algunas particularidades dignas de especial y detenido estudio, nos ha sido trasmitido fielmente por los escritores de la antigüedad, y lo comprueban los monumentos de un modo irrecusable.

Juvenal, á quien debemos tantas y tan curiosas noticias acerca de la vida de sus contemporáneos, comparando en su sátira V (33) contra los parásitos, el mal vino que daba á éstos su patrono con el que reservaba para sí, alude al uso de escribir sobre las ánforas el nombre del líquido que contenian, en los términos siguientes:

Cras bibet Albanis aliquid de montibus, aut de
Setinis, cujus patriam titulusque senectus
Delevit patria veteris fuliginæ testæ.

«Mañana beberá vino de las laderas de Alba ó de Setines, cuyo título y patria han desaparecido del vaso, ennegrecido de puro viejo.»

En Plauto encontramos otro texto relativo á esta misma costumbre. Uno de sus personajes, *Lincerastus*, dice en la escena II del acto IX del *Poenulus*, renegando de su amo el comerciante de esclavos *Lycus*, y describiendo la casa de éste:

Bibitur, estur, quasi in popina haud secus
Ibi tu videas litteratas fictiles epistulas
Pice signatas; nomina insunt cubitum longis litteris.

---

(1) *Nota de la Direccion.*—Aprovechando la ocasion de ser esta monografía la primera epigráfica, despues de las publicadas desde la pág. 477 á la 524 del tomo VI, y desde la 259 á la 277 del presente tomo VII, cúmplenos salvar un descuido de imprenta en que se nos hizo incurrir y que nos apresuramos á enmendar.

La última cuartilla relativa á la inscripcion núm. 4 de Cartagena, que termina y debia terminar en la pág. 493 del tomo VI dejó de componerse, y ha parecido ahora.

Para el lector discreto la inscripcion de Caravaca no podia confundirse con la del teatro de Cartagena, que fué la omitida, ni con la de la estátua de la Concordia, las cuales en la coleccion de Hübner llevan los números 3.423 y 3.424. El crítico pues, el epigrafista, el docto, el entendido en nuestra

«Se come y se bebe ni más ni ménos que en una taberna. Verás allí dulces billetes en figura de cántaros tapados con pez y marcados con letras de la altura de un codo.»

Plinio, el erudito autor de la Historia Natural, nos proporciona un testimonio más del mencionado uso, cuando dice, ponderando las mistificaciones de que era objeto el vino en su tiempo: «*Eo venere mores ut nomina modo cellarum veneant, statimque in lacubus vindemiæ adulterentur*» (1).

«Es tal la inmoralidad, que no se vende ya sino el nombre de los vinos y que éstos son adulterados en las cubas.»

Más esplícito todavía Petronio, refiere haber visto sobre las ánforas el rótulo que expresaba la clase y la edad del vino en ellas conservado: «*Statim allatæ sunt amphoræ vitreæ diligenter gypsatæ quarum in cervicibus pittacia erant affixa cum hoc titulo: Falernum. Opimianum. Annorum. Centum*» (2).

«En aquel momento trajeron unas ánforas de vidrio cuidadosamente selladas, en el cuello de las cuales se habian fijado etiquetas concebidas en estos términos:

Falerno del Consulado de Opimio de cien años de antigüedad.»

Horacio confirma la existencia de este uso de grabar sobre las ánforas el nombre de los Cónsules:

Bibuli consulis amphoram (3).

Y en la Oda VIII del libro III dedicada á Mecenas, dice refiriéndose al festin que tenia preparado:

Hic dies anno redeunte festus
Corticem adstrictum pice demovebit
Amphora, fumum bibere institutæ
Consulle Tullo.

«Esta fiesta que nos vuelve á traer el año, hará saltar el corcho y el sello de un ánfora que se satura de humo desde el consulado de Tulo.»

---

historia y arqueología, no habrán echado de ménos seguramente la copia literal del epígrafe cartaginés, hoy conservado en el Museo. Pero la buena fé exige no detener un momento la enmienda, conocido el yerro.

Copiamos á continuacion la cuartilla omitida. Héla aquí:

«La inscripcion del castillo de Cartagena, colocada allí por Alfonso X en 1244, salvada por mí de vandálica destruccion, y que ilustra ahora el Museo Arqueológico Nacional, dice de esta manera:

L·AEMILIVS·M·F·M·NEP·QVIR·RECTVS·DOMO·ROM
QVI·ET·CARTHAGINENSIS·E·SICELLITAN·E·ASSOTAN·E·LACEDAEMON
ET·ARGIVVS·E·BASTETANVS·SCRIB·QVAESTORIVS·SCRIB·AEDILICIVS·CIVIS
ADLECTVS·OB·HONOREM·AEDILITATIS·HOC·OPVS·TESTAMENTO·SVO·FIERI·IVSSIT·

Lucio Emilio Recto, hijo de Marco y nieto de Marco, inscrito en la tribu Quirina, con casa y ciudadanía en Roma, como tambien en Cartagena, en Sicelli, en Asso, en Lacon, en Argos, y en Basti, escribano cuestorio, escribano edilicio, ciudadano escogido (por la colonia cartaginense), *correspondiendo al honor de la edilidad, que aquí obtuvo, mandó por testamento erigir esta obra.*»

Hübner la inserta con el núm. 3.423; y áun cuando advierte que él por sí mismo la copió y dibujó con sumo esmero *(descripsi)*, nótase una equivocacion tanto más extraña, cuanto que la piedra se halla en admirable estado de conservacion, y las letras son de gran tamaño. Consiste en haber puesto junto OBHONOREM, cuando en el mármol se ven divididas por un punto y separadas ambas palabras.

Ya en nuestra monografía epigráfica notará el lector que las frases *dibujé y describí, y me traje conmigo calco*, que tantas veces se hallan en la coleccion de Hübner, no siempre son garantía de exactitud que pueda inspirar completa confianza, para no acudir al original cuantas veces se pueda; sin que esto ceda en descrédito del ilustrado epigrafista berlinés, pues la infalibilidad no es don á que pueda aspirar sériamente ningun hombre dedicado á estudios científicos y literarios.

(2) *(Nota de la página anterior).* — *Bulla* romana de bronce que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional. Tamaño natural.

(1) XXIII, 20, 1.

(2) *Satiricon*, 34.

(3) Od. III, 28, 2.

Que solian sellarse tambien con el nombre del dueño, para que éste pudiera reivindicarlas en caso de extravío, lo declara asimismo Plauto en una de sus comedias, el *Rudens*, cuando hace decir á uno de los personajes:

Urna hæc letterata est; a se cantat quoia sit.

«Esta vasija está escrita; ella misma dice de quién es.»

Los monumentos, por otra parte, suministran á cada paso nuevos testimonios en apoyo de esta verdad.

En un ánfora descubierta en Pompeya y publicada por Fiorelli y Schœne (1) se lee la siguiente inscripcion, que expresa la patria y antigüedad del vino contenido en ella, su clase, la cantidad y el nombre del propietario:

LVN · VET
A IIIIR
X
CORNELIA
M · VALERI · ABINNERICI

«*Lunense*, añejo de cuatro años, tinto. (Cabida) x sestarios. Cornelia. De Marco Valerio Abinerico.»

Algunas otras se han encontrado con los nombres de los cónsules (2), y son innumerables los restos de ellas que se han descubierto y se descubren cada dia en los países que estuvieron sujetos á la dominacion romana, con el nombre del fabricante, el del dueño á que pertenecieron, ó el de la persona encargada de su guarda y conservacion.

El estudio de estos interesantes restos epigráficos, así como el de las tegulas y ladrillos con inscripciones «*questo non ultimo ramo dell'epigrafia*,» como lo llama con razon el ilustre Borghesi, ha merecido siempre llamar la atencion de los arqueólogos y ocupa con razon su lugar en todas las colecciones epigráficas.

La costumbre de sellar las cosas con el nombre de su dueño ó el de la persona que por delegacion de éste tenia el encargo de custodiarlas, se extendia entre los romanos á multitud de objetos de tan distinta naturaleza, como las ropas y los árboles, los comestibles y hasta los esclavos y los animales de tiro y de carga, según el testimonio de Plinio, Marcial y otros escritores, cuyos textos no copiaremos por no multiplicar las citas.

A costumbre tan general, y singularmente á la de marcar los comestibles y las vasijas de uso doméstico, se refieren indudablemente, sirviéndole, en nuestro juicio, de comprobacion, las colecciones de sellos romanos que se encuentran en algunos Museos de Europa, y entre los cuales es de las más importantes la de nuestro Museo Arqueológico Nacional, que nos proponemos dar á conocer en esta monografía.

Redúcese esta clase de sellos á láminas de bronce ó hierro, ordinariamente de forma rectangular ó cuadrada, y provistas las más de las veces de un asa ó anillo, sobre las cuales se ven grabados con letras casi siempre de relieve, y ménos veces en hueco, nombres propios romanos ó iniciales de ellos. Aunque la forma más comun de estos sellos sea, como dejamos dicho, la rectangular, los hay tambien de extrañas y caprichosas figuras. En nuestra coleccion, como se verá más adelante, tenemos algunos de forma de zapato y de pié, de ánfora, de herradura, y de cuchillo, y en otras se encuentran algunos de figura de espada, de cruz, de delfin, y otras no ménos bizarras y peregrinas. La leyenda, que es circular en unos y recta en otros, consta de uno ó dos renglones, y á veces de tres, y el nombre que contiene suele encontrarse repetido en iniciales sobre el asa del sello, que ostenta grabado tambien en ocasiones algun emblema ó símbolo. Rara vez se halla completo el nombre de la leyenda, por no consentirlo la pequeñez de la lámina; de aquí la necesidad de recurrir á complicados monogramas que dificultan mucho la lectura de los sellos, así como la falta de puntos y claros ó líneas divisorias, que hacen á primera vista, de la leyenda, una confusa agrupacion de letras ininteligibles.

Como se deduce fácilmente de la forma de estos sellos, sólo servian para marcar superficies planas, regla general de

(1) Fiorelli. *Giornale degli scavi di Pompei*, I, p. 26. — C. I. L., IV, núm. 2.599

(2) Del *Bulletino Archeologico Napolitano* (1853, p. 88), tomamos por vía de ejemplo la siguiente inscripcion grabada sobre un ánfora: C*n* L*en*TVLO · M · ASINIO · COS FVNDAN*um*. En el tomo IV del *Corpus Inscriptionum Latinarum*, entre los *Tituli vasis fictilibus inscripti*, publicados por Schoene, se copian otras varias inscripciones semejantes á la anterior (números 2.551 á 2.561).

que sólo se aparta uno de los conocidos hasta ahora, perteneciente al arqueólogo napolitano Guarini, y cuya descripcion creemos oportuno reproducir aquí por las singularidades que ofrece. «Es, dice Guarini, de bronce, redondo y perfectamente conservado. Tiene cerca de media pulgada de grueso, y en el centro un agujero como de línea y media de ancho, en el cual se ve todavía un fragmento del eje á cuyo alrededor giraba. Rodean á este agujero central otros cuatro agujeros, el diámetro de cada uno de los cuales es casi triple que el del agujero de en medio. Acaso no tendrian otro fin estos cuatro agujeros que el de hacer el sello ménos pesado y más fácil de manejar, pues constando como consta de un solo pedazo de bronce, era, por otra parte, demasiado fuerte. La leyenda, escrita al revés, no sobre la superficie de la lámina, sido en el *canto*, ó lo que es lo mismo, sobre la circunferencia sólida del sello, no está grabada en hueco, sino que los caractéres son de relieve y se hallan encerrados entre dos franjas dentadas.

«Para que este sello pudiese verificar su impresion debia hacer simultáneamente dos movimientos, uno sobre su propio eje y otro sobre su circunferencia, dando una vuelta circular, por cuyo medio sellaba al oprimirlo el cuerpo que se habia colocado debajo de él. La impresion de este sello se hacía por tanto sucesivamente, y no en un solo tiempo, como la de los sellos ordinarios. Parece que despues de la vuelta circular, y cuando ya se habia verificado la impresion de los caractéres, y á fin de que éstos no se repitiesen continuando la rotacion, debió emplearse algun medio para detenerla, en cuanto acababa de describir el círculo. Particularidad de la cual se deriva naturalmente esta otra: que mientras los demás sellos no podian aplicarse sino sobre superficies planas, éstos podian emplearse así sobre las superficies planas como sobre las esféricas.» (1)

La leyenda de los sellos aparece comunmente escrita al revés, para que grabada pudiera leerse á derechas sobre las superficies á que se aplicaba. Algunas, aunque muy pocas veces, se encuentra escrita al derecho, y tambien se dá el caso de haber alguna leyenda bustrofedon, ó sea que consta de dos líneas, una al revés y otra al derecho.

No concuerdan los arqueólogos, respecto del uso á que solian destinarse los sellos que nos ocupan, pues mientras unos los tienen por marcas de propiedad, otros los han considerado como marcas de fabricantes.

La circunstancia de no encontrarse nunca en esta clase de sellos ninguna de las fórmulas que suelen acompañar á las marcas de fabricantes, como las de OFF *(officina)*, A, AR *(artifex)*, FICT *(fictilarius)*, F *(fecit)*, pudiera dar fuerza á la primera opinion, así como el verse mencionados en ellos con frecuencia los oficios subalternos y serviles del órden doméstico, como el Administrador, Tesorero, Agente, Contador, Mayordomo, Despensero, etc. *(Procurator, Dispensator, Actor, Arkarius, Rationalis.)*

Pero lo que dá muchísima luz en este punto es el haberse encontrado uno de estos sellos adherido á un pan carbonizado, de los que procedentes de las excavaciones de Pompeya se conservan en el Museo Borbónico de Nápoles (2).

Sin embargo, en mi opinion, así los fabricantes como los dueños, debieron sellar, y sellaron, cuál sus manufacturas, cuál sus vestidos, muebles y animales. Nada hay nuevo debajo del sol. Lo que hoy se hace, eso propio se hizo en lo antiguo. Si encontramos *tesseras* figurando caballos ó toros, y en sus ancas la letra contraseña ó marca del dueño; si un poeta nos habla de las marcas de los valientes caballos asturcones; si se resellaba la moneda misma, ó para alterar su valor, ó para darle curso en territorio extraño; si vemos que se marcaban tambien los panes, ¿quién puede tener por inverosimil que sucediese lo propio con las telas, ya para marcar su fábrica, ya para indicar el dueño? ¿Ha de ser sólo invencion moderna marcar la ropa, y de las piezas de tela afianzar sellos de plomo, pregoneros de estar cumplidas las formalidades de arancel? ¡Cuántos creerian sutileza de estos ingeniosísimos tiempos en que vivimos, los derechos de puertas y los aranceles! Pues los anticuarios saben que esta socaliña es antigua, y lo comprueba eficazmente el haberse encontrado, hace quince ó veinte años, en las posesiones francesas de Africa, un mármol con inscripcion romana, expresiva, de los derechos que adeudaban en un romano portazgo diferentes mercancias, desde un toro y una oveja hasta un esclavo.

Si con un hierro hecho áscua se marcaban los bueyes y caballos desde ántes de la segunda guerra púnica; si la familia *Maecia*, establecida cerca de Cartagena desde la conquista de Escipion marcaba sus galápagos de plomo, como se ve por los ejemplares preciosos descubiertos en nuestros dias, y ya rarísimos, uno de los cuales posee nuestro eminente arqueólogo y literato D. Aureliano Fernandez-Guerra y Orbe, y otro se custodia en nuestro Museo Arqueológico Nacional, traido de Cartagena por el Director de esta publicacion en 1871, ¿quién puede dudar que los

(1) R. Guàrini. *Alcuni Suggelli antichi* (Napoli, 1834), págs. 22 y 23.
(2) Th. Mommsen. *Inscriptiones Regni Neapolitani Latinæ* (Leipzig, 1852), núm 6 340, 55

barriles de exquisitos y afamados escabeches Sexitanos, dejaran de marcarse con hierro encendido para manifestar su mejor fabricante? Si las telas llegaron á pintarse y á estamparse en ellas vistosas labores, ¿quién disputará que se marcaran tambien con sellos?

Piérdese en la antigüedad más remota la memoria de lo que se puede y debe llamar estereotipia entre los chinos. Peina canas de mucha antigüedad el sellar en tablillas y cualquier otro objeto los griegos y romanos. De donde resulta que la imprenta, ó sea la materialidad de dejar una huella impresa en un objeto, es tan antigua como el hombre. Primero se le debió ocurrir la idea de grabar é imprimir, que la de dibujar: desde que cogió una vara en la mano y con ella hizo trazos en la arena. Bien pudo luégo Dibutades el de Sicione seguir con un carbon la sombra que hacía en la pared la cabeza de su amada, y dar con ello origen á la pintura. Nada hay nuevo debajo del sol.

Averiguar el destino de cada uno de los sellos que se encuentran en nuestro Museo; empeñarse en conjeturar por la figura de ánfora, de plantilla de zapato, etc., el destino del instrumento, es echarse á volar por los espacios imaginarios. El broncista ó artífice de tales sellos tenia libertad para darles la forma que su capricho ó su buen ingenio le sugiriese. Nadie supondrá que fué alfarero nuestro Emperador Don Alfonso VII, porque alguna vez le dió á su sello la forma de un ánfora. Si en ello hubo misterio, que seguramente le debió haber, no nos empeñemos en descubrirlo por conjeturas voluntarias. Recordemos aquel consejo de nuestro Luis Vives, que con tanta audacia se han querido apropiar los extranjeros: «No vale ménos que el arte de saber, el arte de saber ignorar.»

Sin impacientarnos, pues, por conocer el abolengo de cada sello de los de nuestro Museo Arqueológico, contentémonos con irlos describiendo, copiar sus letreros, decir algo acerca de su interpretacion, si lo han menester, y áun de su uso cuando á primera vista se nos muestre claro á los ojos.

Proceden éstos por su mayor parte de las excavaciones llevadas á cabo en tiempo de Cárlos III en las ciudades de Herculano y Pompeya, y traidos á España por aquel monarca, con otras varias antigüedades, en su recámara, fueron trasladados de Palacio á la Biblioteca Nacional, y de ésta al Museo Arqueológico, en la época de su fundacion. Algunos otros pertenecieron á la coleccion de antigüedades romanas de Italia, comprada por el Gobierno al Marqués de Salamanca, y sólo dos ó tres son indudablemente españoles, habiendo pertenecido uno de estos últimos á la coleccion del Sr. Caballero Infante. Aunque hay entre ellos varios inéditos, los más, esto es, los procedentes de la Biblioteca Nacional, han sido mencionados por D. Basilio Sebastian Castellanos, en sus *Apuntes para un Catálogo* del Museo de Antigüedades de la Biblioteca Nacional, y posteriormente coleccionados por el epigrafista aleman Hübner en las *Inscriptiones Hispaniæ Latinæ*.

El órden que hemos seguido en la enumeracion de los sellos es el alfabético de nombres y cognombres, adoptado comunmente por los maestros de la epigrafía para los trabajos de este género.

1.

De forma rectangular, provisto de anillo y en mal estado de conservacion, es el primero que se ofrece á nuestro exámen. La leyenda, con letras malas y de relieve, es como sigue:

M · A · O

Procedente de la Biblioteca Nacional, figura, como todos los demás de esta série, en el opúsculo ántes citado del Sr. Castellanos, y en Hübner, *Inscriptiones Hispaniæ Latinæ* (4975, 2).

Así como los demás, que constan únicamente de iniciales, es este sello de dudosa y arbitraria interpretacion. Hübner se equivocó al copiarlo, tomando por C la última letra, que es indudablemente una O.

2.

Es rectangular, se halla perfectamente conservado y tiene escrito en letra de relieve el nombre de

ABASCANTI.

En el asa:

TI · C · G.

Procedencia igual que la de los anteriores. Hübner (4975, 4) lo ha copiado exactamente. El nombre *Abascanto* se encuentra mencionado frecuentemente en las marcas de alfareros de España y otros países. Otro sello con este mismo nombre se encontró en el antiguo Lucentum el año 1619.

3.

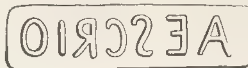
Rectangular, con los bordes algo desgastados y en bastante buen estado de conservacion, se halla el siguiente, que formó parte de la coleccion de Salamanca:

ACVTIAE
CAPITOLIN

Inédito.

4.

Distínguese éste de los anteriores en que la leyenda está escrita en hueco y no en relieve. Es de forma rectangular y tiene asa:



Castellanos (L. c.).
Hübner (4975, 5).

5.

Figura de rectángulo, donde en letras de relieve se lee:

AMANDI

Castellanos (L. c.).
Hübner (4975, 6).

6.

Bastante bien conservado y de figura rectangular. Ofrece en letras buenas y de relieve la siguiente leyenda:

AMANDVS.
M · MAECI

Castellanos (L. c.).
Hübner (4975, 7).
Amando debia ser esclavo ó liberto de Marco Maecio. El nombre *Amandus* se encuentra frecuentemente en las marcas de alfareros, y alguna vez tambien el de Amanda. Véase Boissieu, *Inscriptions antiques de Lyon*, p. 434. (Lyon, 1852.)

7.

Este sello es por su extraña forma uno de los más curiosos de nuestra coleccion. Está bien conservado, y la leyenda es de relieve:



Castellanos (L. c.).
Hübner (4975, 8).

8.

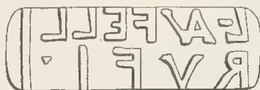
Rectangular, regularmente conservado y de dudosa interpretacion, es el siguiente:

ATH · M·

Castellanos (L. c.).
Hübner (4975, 9) lee en él *Athi(ctus) Manlii*?

9.

De la misma forma que el anterior, y las letras tambien de relieve:



En el asa lleva un trazo sin significacion alguna.
Castellanos (L. c.).
Hübner (4975, 10). La leyenda, que se ve casi completa en el sello, es *L. Aufell(ii) Rufi*.

10.

El siguiente, cuya leyenda en letras de relieve ha de traducirse *Augusti*, es de figura de plantilla, y como el anterior, está bastante mal conservado:



En el asa una palma.
Es de igual procedencia qué el anterior, y se encuentra tambien en las obras mencionadas de Castellanos y Hübner (4975, 1).

11.

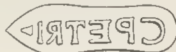
De figura de rectángulo. Se leen en él las siguientes letras, de interpretacion arbitraria:

B H C I

En el asa una palma.
Castellanos (L. c.).
Hübner (4975, 11).

12.

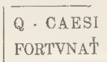
Es de figura de plantilla, y tiene en letras buenas y de relieve la siguiente inscripcion:



Castellanos (L. c.).
Hübner (4975, 12).

13.

Rectangular y en buen estado de conservacion:



En el asa una palma.
Maffei (*Museo Veronense*, p. 428).
Castellanos (L. c.).
Hübner (4975, 5).

14.

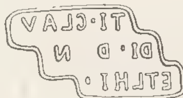
Rectangular, con el borde roto por algunos puntos, y especialmente por el que toca á la M. La leyenda es de relieve, y las letras son de bellísima forma:

M · CISSON

Castellanos (L. c.).
Hübner (4975, 15).

15.

Lámina que forma en escalera tres rectángulos, con la siguiente leyenda en letras de relieve:



Castellanos (L. c.).
Hübnur (4975, 16). Lectura: *Ti(berii) Claudi D*[]*netlhi.* Entre la D y la N de la última palabra no queda lugar más que para una letra. En el asa debió tener grabado este sello algun emblema que ya apenas se distingue.

16.

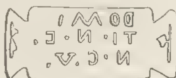
Rectángulo de superficie completamente plana, y en regular estado de conservacion. La leyenda ofrece la particularidad de estar escrita al derecho y en hueco:



Inédito.
Procede de la coleccion del Marqués de Salamanca.

17.

Lámina que figura una cartela. Está perfectamente conservada, y la leyenda es de relieve:



En el asa:

D · V · S

Castellanos (L. c.).

Hübner (4975, 18). Interpretacion dudosa.

18.

Rectangular, con la leyenda en letras de relieve:

CN|DOM|HE
LPIZOMENI

En el asa una palma.

Lectura: *Cn(ei) Dom(itii) Helpizomeni*.

Castellanos (L. c.).

Hübner (4975, 19) lo copia mal, poniendo como I, despues del DOM, el punto vertical que separa esta palabra de la siguiente. Maffei en su *Museo Veronense* la dió tambien inexactamente, cambiando en R la P del segundo renglon, y en I la L.

19.

Idéntica forma que el anterior, y con la leyenda tambien de relieve:

Q · ECNATI
POMPEIANI

Maffei (*Museo Veronense*, p. 428).

Castellanos (L. c.).

Hübner (4975, 20).

20.

Rectangular, con la leyenda en relieve y bastante bien conservado:

ERENN
CERIAV

En el asa un símbolo que no se distingue claramente.

Castellanos (L. c.).

Encontrado en Vidania por Fabretti, segun afirma Mommsen, que lo ha publicado en sus *Inscriptiones Regni Neapolitani Latinae* (6310, 85), estuvo despues en Nápoles, donde lo adquirió un duque de Medinaceli, de cuya propiedad pasaria al Gabinete de Antigüedades de la Biblioteca Nacional. Encuéntrase tambien este sello en las

colecciones de Maffei y Fabretti, el último de los cuales confunde desatinadamente al *Erennius Cerianus* de nuestra marca, con el *Herennius Cerinus*, hijo de *Minia Pácula*, que aparece complicado en la conjuracion de las Bacanales.

Hübner (4975, 30).

Mommsen (I. R. N. 6310, 85) lo lee acertadamente, pero suponiendo desligadas las letras A y N, que forman el monograma.

21.

Rectangular, y con la leyenda en relieve como los precedentes. Debió tener algun símbolo en el asa, que con el tiempo se ha borrado casi por completo:

E V T Y C H I
SITLAOD · S

Castellanos (L. c.).

Hübner (4975, 21). La lectura que propone este epigrafista, *Euthychi Sit(tiae) Laod(iceae) s(ervi)*, nos parece muy aceptable.

22.

De figura de rectángulo, con la leyenda tambien en relieve y de interpretacion dudosa:

·L · F · L · L[s]
T R Y G E T I

En el asa, un hombre armado, de pié.

Castellanos (L. c.).

Hübner (4975, 22).

La lectura que de él dá Hübner, es L F....L. *l(iberti) Trygeti.*

23.

Rectangular, bien conservado y con la leyenda en la misma forma que el anterior:

FAENIAEITF
M O N I A N A E

Lo publicó Maffei en su *Museo Veronense;* Castellanos (L. c.); y Hübner (4975, 23).

Lectura: *Faeniae*, *T. f.*, *Monianae.*

24.

Rectangular, cuya leyenda, en bellísimas letras, es como sigue:

P · F A N N I
M E D I C I

Castellanos (L. c.).

Hübner (4975, 24). El cognómen *Medicus*, que por lo extraño ha podido parecer indicio de falsedad de este sello, se encuentra tambien en una inscripcion recientemente publicada por el ilustre epigrafista italiano Padre Luis Bruzza *(Iscrizioni antiche Vercellesi*, p. 205, Turin, 1875).

25.

Rectangular, con la siguiente inscripcion en letras de relieve:

T·FLAVI
FLAVAN

Lectura: *T(iti) Flavi Flaviani.*
Castellanos (L. c.).
Hübner (4975, 25) toma por I el punto de separacion que hay entre la T y la F.

26.

Lámina, cuya figura y forma de la leyenda son iguales á las de la precedente:

FLAVIA
FELICVL

Lectura: *Flavia Felicul(a).*
Castellanos (L. c.).
(Hübner 4975, 26).

27.

Rectangular y con la leyenda de relieve:

MFVLCEN
NIMĀERNI

Hübner (4975, 27). Procede del Gabinete de Historia Natural, y fué, segun todas las probabilidades, encontrado en España.

28.

De la misma forma que el anterior y con los bordes muy desgastados, lo cual puede hacer creer que está incompleta la leyenda:

M · HEI
P R O (

Lectura: *M(arci) He(i)* ó *H(elvii) Proc(uli).*
Maffei *(Museo Veronense*, p. 428); Castellanos (L. c.); y Hübner (4975, 28).

29.

Está escrito al derecho y en caractéres de muy mala forma grabados en hueco:



Castellanos (L. c.).
Hübner (4975, 29).

30.

Lámina de forma de pié, en que se ven marcados los dedos:



Castellanos (L. c.).
Hübner (4975, 31).

31.

Rectangular, con la siguiente inscripcion bustrofedon:



Inédito.
Procede de la coleccion Salamanca.

32.

De figura de rectángulo, bien conservado y con la leyenda en relieve:

LIVLIRVFI
VZENTI

Lectura: *L. Iuli Rufi Vzenti(ni).*
Maffei *(Museo Veronense*, p. 428); Castellanos (L. c.); y Hübner (4975, 32).

33.

Rectangular y en mediano estado de conservacion. La leyenda, en iniciales de relieve, es como sigue:

QLN

Maffei *(Museo Veronense*, p. 428); Castellanos (L. c.); y Hübner (4975, 34).

34.

Rectángulo con las siguientes iniciales, de dudosa interpretacion:

MLS

En el asa y en letras malas, grabadas en hueco, se ven las mismas iniciales

MLS

Castellanos (L. c.).
Hübner (4975, 35).

35.

De la misma forma que el anterior y bastante bien conservado:

LVCANI
Q V P

Maffei *(Museo Veronense*, p. 428); Castellanos (L. c.); y Hübner (4975, 36).

36.

Lámina en forma de herradura, con la siguiente inscripcion:



Lectura: *C. Luimi.*
Inédito.
Procede de la coleccion Salamanca.

37.

Rectangular, con la leyenda en relieve y los bordes muy desgastados:

C · M · P

En el asa, con letras pequeñas:

C · M · P

Castellanos (L. c.).
Hübner (4975, 37) no leyó en el asa más que la M.

38.

Pié de bronce, en cuyo centro se lee en caractéres de buena forma y de relieve:



Castellanos (L. c.).
Hübner (4975, 38).

39.

Figura de zapato, donde se ve escrita con caractéres en hueco, groseramente grabados, la siguiente inscripcion:



Castellanos (L. c.).
Hübner (4975, 39).

40.

Rectangular y en buen estado de conservacion, con la leyenda en relieve y de interpretacion difícil:

M. E

Inédito.

Procede de la coleccion Salamanca.

41.

Lámina rectangular, resquebrajada por en medio y con el asa rota. La leyenda es de relieve:

S EX·M.I R.R.I
PRIMI

Lectura: *Sex(ti) Mirri Primi.*

Maffei (*Museo Veronense*, p. 428); Castellanos (L. c.); y Hübner (4975, 41).

42.

Rectangular, con la leyenda en letras muy buenas y de relieve:

NARCISSI · TI
CLA*VDI* · PROCVL

Lectura: *Narcisi, Ti(beri) Claudi, Procul(i).*

Inédito.

Procede de la coleccion Salamanca.

El *Narciso* mencionado en este sello, era sin duda algun esclavo de Tiberio Cláudio.

43.

Rectangular, perfectamente conservado y con la leyenda completa y en relieve:

QOCTAVE
NIHYMNI

Lectura: *Q.Octave Nihymni.*

Inédito.

Procede de la coleccion Salamanca.

44.

Forma de pié, demesuradamente ancho por la punta, en el cual, en letras elegantes, redondas y de relieve, se lee:



Castellanos (L. c.).

Hübner (4975, 42).

45.

Figura rectangular, donde se leen estas letras de interpretacion dudosa:

C · P · O ·

Inédito.

Procede de la coleccion Salamanca.

46.

Rectangular, bien conservado y de interpretacion dudosa:

L · P · C

Inédito.

Procede de la coleccion Salamanca.

47.

Rectangular y perfectamente conservado:

PASTORI

Castellanos (L. c.).

Hübner (4975, 43).

48.

Forma de plantilla de zapato, en cuyo centro se ve esta leyenda en letras grabadas en hueco y de mala forma:

PAVLVS

Castellanos (L. c.).

Hübner (4975, 44).

49.

Rectangular, bien conservado y con la leyenda completa y de relieve:

L · PETRO
NI · IVSTI

En el asa dos líneas cruzadas á manera de lanzas.

Inédito.

Procede de la coleccion Salamanca.

50.

Rectangular y en buen estado de conservacion:

POLL¨
CISVM

Lectura: *Polluci sum*, «Soy de Pollux.»

Inédito.

Este sello, que procede de la coleccion Salamanca, es muy notable por la singularidad de la fórmula usada en él, y que no hemos visto en otro alguno. Dicha marca, impresa sobre un objeto, podia servir para indicar el nombre de su dueño ó fabricante.

51.

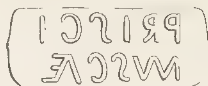
Rectangular, con los bordes muy desgastados, y esta leyenda completa y en relieve:

L · POMPON
PRIMIDE

Castellanos (L. c.).
No hay entre la I y la D del segundo renglon la separacion que marca Hübner (4975, 45).

52.

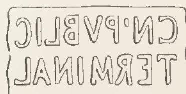
Lámina partida en dos, con esta incripcion en relieve:



En el asa, un unguentario.
Lectura: *Prisci Muscae.*
Hübner (4975, 46).
Procede del Gabinete de Historia Natural y se encontraria probablemente en España.

53.

Lámina de bronce, de forma de tabla, en buen estado de conservacion:



Lectura: *C(nei) Public(i) Terminal(is).*
Maffei *(Museo Veronense*, p. 248); Castellanos (L. c.); y Hübner (4975, 47).

54.

De la misma forma que el precedente y regularmente conservado. La leyenda es de relieve y los bordes del rectángulo están bastante desgastados:



Castellanos (L. c.).
Procede de la Biblioteca Nacional, y debe ser el mismo que copia equivocadamente Hübner (4975, 14), suponiendo I la palma que separa la C y la R, y traduciéndole por *Cir(ratus) P(ompeii?).*

55.

Rectangular, bastante bien conservado y con la leyenda de relieve:

L · RAI ·
PRIMIGEN

Castellanos (L. c.).
Hübner (4975, 48) supone en la N final el monograma N̄, que no existe.

56.

Rectangular y perfectamente conservado, con las siguientes iniciales, de interpretacion dudosa:

QSF

Castellanos (L. c.).
Hübner (4975, 50).

57.

De la misma figura y forma de letra que el anterior:

S · S · F ·

Castellanos (L. c.).
Hübner (4975, 50).

58.

Rectangular, con la siguiente leyenda en letras de relieve y de buena forma:

Q · SE FAVS ·

Castellanos (L. c.).
Hübner (4975, 51).

59.

Debió ser rectangular, pero está tan desgastado por los bordes, que casi forma una elipse. La leyenda es de relieve:

SEI · PH

Castellanos (L. c.).
Hübner (4975, 53) propone la lectura *Sei Phe(recratis)*, que nos parece acertada.

60.

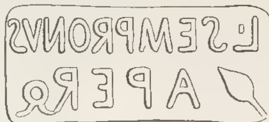
Rectangular, bien conservado. La leyenda, en caractéres groseros y de relieve, es como sigue:

SIIKSI
IVARAI

Lectura: *Seksi Ivarai?*
Inédito.
Procede de la coleccion Salamanca.

61.

Rectangular, bien conservado y escrito en letras de relieve:



Castellanos (L. c.).

Debe leerse *L(ucius) Sempronus Aper*, y no *Sempronius* como quiere Hübner (4975, 55), por no existir el monograma N que aparece en su copia.

62.

Rectangular y perfectamente conservado. La leyenda, en buenos caractéres de relieve, es:

L · SEMPRON

Sobre el asa:

Q VR †

Maffei *(Museo Veronense*, p. 428); Castellanos (L. c.); y Hübner (4975, 57).

63.

Rectangular, bien conservado y con la leyenda en relieve:

L · SEXSAEI
TERPNI ·

Lectura: *L. Sexsaei Terpni.*
Castellanos (L. c.).
Hübner (4975, 58).

64.

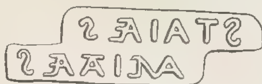
De la misma forma que el precedente y con la inscripcion tambien en relieve:

NIONIS
SILVA

Lectura: *Silvanionis.*
Castellanos (L. c.).
Hübner (4975, 59).
Este sello ofrece la particularidad de tener invertido, como se ve, el órden de los renglones.

65.

Lámina que forma en escalera dos rectángulos, con la siguiente leyenda, notable por el lujo de monograma que ofrece:



Lectura: *Staiaes Ampliataes.*
En el asa:

ŠA · A/P

Castellanos (L. c.).
Hübner (4975, 60).

66.

De figura de ánfora, con las siguientes iniciales de interpretacion arbitraria, en relieve:



Castellanos (L. c.).
Hübner (4975, 61).

67.

Rectangular y perfectamente conservado. Las letras son elegantísimas y de relieve:

C ▫ TITEDI
MODERĀI

En el asa un delfin.
Castellanos (L. c.).
Hübner (4975, 62).

68.

Rectangular, en buen estado de conservacion y con la siguiente leyenda:

L : ŘEBFCH

Castellanos (L. c.).
Lectura: *L. Treb(ii) Ech(ecratis?) vel Echionis*, segun Hübner (4975, 63), cuya opinion reproducimos únicamente á título de conjetura. Entre la B y E no existe la separacion que se nota en la copia de Hübner.

69.

De la misma forma que el anterior, tiene grabadas las siguientes iniciales:

M · V · C

En el asa:

M V C

Inédito.

Procede de la coleccion Salamanca.

70.

Rectangular y bastante bien conservado. Las letras son regulares y de relieve:

T • VETTI
AGENORIS

Maffei *(Museo Veronense*, p. 248); Orelli *(Inscriptionum latinarum selectarum amplissima collectio*, 4318); Castellanos (L. c.); y Hübner (4975, 66).

71.

Rectangular y bien conservado, con la siguiente inscripcion en letras buenas de relieve:

SVBSTITVTIM
VETTIBOLANI

Lectura: *Substituti M. Vetti Bolani*, « Del sucesor de Marco Vecio Bolano ».

Inédito.

Procede de la coleccion Salamanca, y es notable por la palabra *Substituti*, que no creemos, aunque tambien pudiera serlo, nombre de esclavo, prefiriendo tomarla en su propia y genuina significacion de sucesor ó sustituto. En nuestro entender, este sello ha de considerarse como marca de fábrica, y Marco Vecio Bolano debió ser un fabricante, hasta tal punto acreditado en su industria, que el que le sucedió en ella creyó preferible conservar el nombre de su antecesor en los productos de su fábrica, á sustituirle con el suyo propio.

72.

Rectangular, con los bordes algo desgastados y la inscripcion completa y en relieve:

Q · VIBIEDI
O R P H E I

Maffei *(Museo Veronense*, p. 428); Castellanos (L. c.); y Hübner (4975, 67).

73.

Lámina rectangular, á la que falta un pequeño trozo, con la inscripcion en relieve:

IBIAECF
PACVLAE:

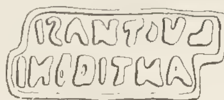
Lectura: *(V)ibiae, C(aii) f(iliae) Paculae.*

Castellanos (L. c.).

Hübner (4975, 68) creyó haber visto una I en el trazo final, que es un punto, como se deduce de su forma irregular, sobre todo comparándola con las dos I del primer renglon.

74.

Lámina que forma en escalon dos rectángulos, en los cuales se lee con letras de relieve:



Lectura: *L. Vitnasi Antigoni?*

En el asa un emblema que no se distingue claramente.

Castellanos (L. c.).

No existe entre la L y la V la separacion que se ve en la copia de Hübner (4975, 69).

75.

Rectangular y bien conservado, con la leyenda en relieve. Interpretacion dudosa:

C · VM L

En el asa tiene una letra que parece una M.

Lectura: *C. Vm(midii) L...* propuesta por Hübner.

Castellanos (L. c.).

Hübner (4975, 70).

76.

Rectangular, bien conservado y con la siguiente leyenda en relieve:

L·VM E
NESI

Lectura: *L. Vmenesi?*

Inédito.

Procede de la coleccion Salamanca.

77.

Rectangular, con la siguiente leyenda en relieve:

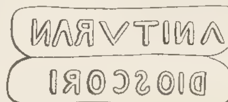
VOLAN

Castellanos (L. c.).
Hübner (4975, 71).

Los cuatro sellos siguientes los ponemos aparte por ser de interpretacion incierta, é incompleta la leyenda del cuarto.

78.

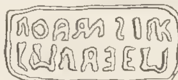
Lámina partida en dos, con la leyenda en letras de relieve y en buen estado de conservacion:



Castellanos (L. c.).
Hübner (4975, 72).

79.

De figura cuadrangular, con la siguiente ininteligible inscripcion en malos caractéres:



En el asa unas líneas que no forman caractéres legibles.
Castellanos (L. c.).
Hübner (4975, 56) pretende leer en este sello el nombre de *M(arcus) Sempron(ius) Liberalis*. Por nuestra parte no nos atrevemos á aventurar interpretacion alguna, por creer que cuantas pudieran imaginarse tendrian, como la anterior, mucho de gratuitas.

80.

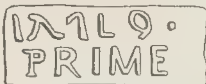
Lámina partida en dos é incompleta, que parece haber sido de forma rectangular. Las letras son de relieve y de buena forma:

PALI
THEODO·

Este sello incompleto, parece ser el mismo de que sólo ha publicado Hübner (4975, 74) el primer fragmento. A juzgar por el sitio que ocupa el arranque que subsiste del asa, debe faltar para que estuviese completo el sello, algo más de una tercera parte de la lámina.
El segundo renglon ha de leerse indudablemente *Theod(osi)*.
El primero es de interpretacion dudosa.

81.

Rectangular, en buen estado de conservacion y con la leyenda siguiente en relieve:



En el asa una palma.

Castellanos (L. c.).

Hübner (4975, 73) propone, aunque dudando de ella, como lectura del primer renglon, *Milo*. Es tanto más aventurada su conjetura, cuanto que su copia no está conforme con el original.

82.

El siguiente sello, muy diferente por su forma y la singularidad de su leyenda de todos los anteriormente descritos, procede de la coleccion del Sr. Caballero Infante, y ha debido encontrarse, como casi todos los objetos que componen dicha coleccion, en algun punto de Andalucía.



La interpretacion de la leyenda circular del sello nos parece sumamente difícil por lo inusitada, y no dá, por otra parte, luz alguna para determinar el uso á que debió destinarse. Las letras del centro GNA son, quizá, las iniciales del nombre de su dueño.

Con este sello, respecto del cual no nos atrevemos á aventurar conjetura alguna, contentándonos con proponerlo á la atencion de los aficionados á estos estudios, damos por terminada la reseña de la importante coleccion sigilográfica romana de nuestro Museo Arqueológico Nacional.







M Fuster lit. cromolit.
Lit de J M Mateu Cº de Recoletos

CALIZ Y PATENA PROCEDENTES DE LA PROVINCIA DE ASTORGA

CÁLIZ Y PATENA

PROCEDENTES DE ASTORGA,

QUE SE CONSERVAN EN PODER DEL CARDENAL ARZOBISPO DE TOLEDO,

EMMO. SEÑOR DON JUAN IGNACIO MORENO;

POR

DON RODRIGO AMADOR DE LOS RIOS Y VILLALTA,

DOCTOR EN FILOSOFÍA Y LETRAS, LICENCIADO EN DERECHO, ETC.

I.



EDAD de lucha y de reconstruccion, es en nuestro suelo la Edad-media, fecundo é inagotable manantial de fructuosas enseñanzas y de preciados tesoros, en todas las esferas de la actividad humana. Tras ominosas y sucesivas dominaciones, no sin contradiccion logradas, habia al postre despertado, bajo el amparo de la fé de Cristo, la adormecida España, al sentir, estremecida, sobre su cuello, el nuevo yugo con que pensó oprimirla el creciente poderío de los fanatizados hijos del desierto, consumado el afrentoso desastre de Guadalete, en cuyas turbias olas se hundia el imperio de Ataulfo. Pudo, en tiempos anteriores, inspirar el sentimiento pátrio la tenaz resistencia de sus valientes hijos á toda extraña opresion: no otro fué, á la verdad, el que guió los pasos de aquellos héroes inmortales, que así en la Lusitania como en la Bética y la Tarraconense, hicieron más de una vez temblar los ejércitos de la poderosa República Romana, ni ménos el que redujo á cenizas ante los aterrados cartagineses la populosa Sagunto, ni el que guió la mano de los hijos de Numancia para seguir su ejemplo; pero no fué bastante poderoso para evitar que cayera al fin humillada la grandeza de aquellos españoles que habian de dar dias de gloria al imperio de los Césares, ya ciñendo la púrpura de los Augustos, con Trajano y Teodosio, ya empuñando la lira de Virgilio con Lucano, ya con Marcial la de Juvenal ó Persio, y ya, en fin, remontándose á las esferas de la ciencia y del arte trágico con la inmortal familia de los Sénecas.

Era necesario algo más: era preciso un vínculo superior, por decirlo así, áun al del sentimiento pátrio, al de libertad é independencia, que caracteriza al pueblo español, y este vínculo fué á no dudarlo, una vez conseguida por Recaredo la conversion de la Península, la creencia religiosa. Así, pues, cuando dueños del Estrecho de Calpe, penetran en Iberia los sectarios del Islam, ébrios por la ambicion de la conquista, que habia difundido la palabra de Mahoma á Oriente y Occidente; cuando arruinado en el primer embate el Imperio visigodo, y sometidas al yugo mahometano las principales comarcas españolas, vuelven en sí de la aterradora sorpresa los vencidos, no es ya sólo el vehemente deseo de reconquistar la libertad perdida, el que les conduce á las agrestes montañas de Astúrias, y hace de aquel oscuro rincon, barrera insuperable en que se estrella la pujanza de los invasores: excitado el sentimiento religioso, á la presencia de un pueblo, cuyas doctrinas eran la negacion de las alimentadas por el hispano-visigodo, haciendo á

ambos incompatibles, por tanto, y vigorizado por el afan constante de rescatar la independencia, firme en la fé que le impulsa y vueltos los ojos al Dios de los cristianos, no vacila un punto en lanzarse á la lucha sin contar el número de los enemigos, ni mirar el de los que siguen la bandera sacrosanta á cuya sombra surge el pueblo español en virtud de aquella misma lucha, que habia de enaltecerle y sublimarle.

Señoreados los musulmanes de la mayor parte de la Península; apoderados de aquellas venerandas ciudades, más de una vez testigos del heroismo de los hijos de Iberia, parecia mejor loca y desatentada empresa la inaugurada por Pelayo, que proyecto realizable dentro de los límites de lo posible. Mas no luchaban sólo aquellos invencibles guerreros por la causa de la patria oprimida: la religion enardecia su espíritu y multiplicaba sus fuerzas en el combate, oponiendo enfrente de la barbárie de los ejércitos invasores, la confianza de la justa causa que en el doble concepto de religion é independencia sustentaban, acrisolada y enaltecida á cada paso con la fecunda sangre de los mártires. No son éstas, sin embargo, las únicas causas que explican y dan razon de aquella sublime epopeya de siete largas centurias; porque si bien es cierto que donde quiera que volvamos los ojos en la Edad-media, hallaremos así en las piedras de los monumentos arquitectónicos, como en las páginas de los monumentos literarios, escrito en caractéres indelebles el sacro lema de *Dios é independencia*, grabado por Pelayo en su bandera, no lo es ménos que las condiciones étnicas de una y otra raza, produciendo un antagonismo que sólo podia terminar con el aniquilamiento y la destruccion de cualquiera de ellas, contribuyó eficazmente al glorioso éxito, que corona la Reconquista, en los gloriosos dias de Isabel y de Fernando.

¿Cómo extrañar, por tanto, conocidos estos hechos, que los primeros monumentos del arte fueran consagrados á la exaltacion del sentimiento religioso, que habia conducido á la victoria las armas españolas? ¿Cómo, pues, extrañar que aquellos guerreros, á quienes mantenia y congregaba el sentimiento de la religion herido, alzáran á Dios sus oraciones en pos del sanguinario combate? Sólo así es como puede comprenderse el noble afan con que los fundadores de la nacionalidad española, lo mismo en las unas que en las otras regiones de la Península, atendieron á la conservacion de la creencia, con la ereccion de toda suerte de monumentos religiosos, en las comarcas rescatadas de la servidumbre mahometana; por esta causa, pues, esmaltan todavía las agrestes Astúrias y el antiguo reino Legionense, multitud de basílicas y templos, eremitorios y cenobios, conventos y monasterios, que así como dan razon al arqueólogo del camino que hicieron las artes en España durante aquella edad, por tantos títulos gloriosa, proclaman elocuentes la participacion que toma en la grande obra de la Reconquista el sentimiento de la fé cristiana, exaltado por la contradiccion constante en que vive, mientras huella el suelo de Iberia la planta de los sectarios del Islam, y atestiguan de la piedad y devocion de reyes y magnates en todos los momentos de la historia.

Por eso, pues, consagró la musa castellana sus primeras inspiraciones en el vulgar lenguaje al sentimiento religioso, bajo cuya salvadora égida se desarrollan los gérmenes del pueblo propiamente español, y enriquecieron las iglesias y monasterios los despojos de la victoria, ofrendados en accion de gracias á los piés del altar de Cristo; por eso, mientras cien veces rechazadas y deshechas, ven las huestes de los Alfonsos y Fernandos amenazada su existencia por el poderío musulman, vuelven con nuevo ardor á la pelea, alentadas por la sublime fé que las impulsa; por eso no vacilan los ministros del Señor en pedir *las primeras feridas* en el combate (1), tremolando en medio del

(1) Claro testimonio de esta verdad nos brinda el celebrado *Poema de Mio Cid*, donde leemos puestas en boca del Obispo don Jerónimo las siguientes significativas palabras:

1.715. Hoy vos canté la misa | por aquesta mannana.
Pídovos un don, | é seam' presentaia:
Las feridas primeras | que las aya yo otorgadas.—
Dixo el Campeador: | —«Des aquí vos sean mandadas.»

Y más adelante (v. 2.380):

Oy vos dix' la misa | de sancta Trinidade,
Por eso salí de mi tierra | é vin' vos buscar,
Por sabor que avía | de algun moro matar
Mi órden é mis manos | querríalas ondrar;
E á estas feridas | yo quiero yr delant.

2.385. Pendon traio á corzas | é armas de señal,
Si ploguiese á Dios, | querríalas ensaiar:
Mio corazon, | que pudiese folgar,
E vos, Mio Cid, | de mi más, vos pagar.
Si este amor non feches yo | de vos me quiero quitar

fragor de la lucha el signo de la Redencion humana, ni en teñir sus manos con la sangre de los infieles (1), ni en ceñir la corona del martirio al proclamar la excelsitud de la creencia (2). Y así, de esta manera, le ofrecen por igual sus primicias las artes y las letras, ora construyendo magníficos templos, en cuyas bóvedas resuena la voz agradecida del pueblo, levantando sus plegarias al trono del Señor, ora labrando preciadas obras de argentería y orfebrería para los tesoros de iglesias y monasterios, y ora, por último, cuando la hermosa lengua de Cervantes comienza á balbucear sus primeras palabras en las esferas literarias, enalteciendo en ellas las excelencias y misterios de la fé de Cristo (3).

Tan grande, tan directa y tan activa era la natural y benéfica influencia de aquel sublime sentimiento, en que rebosa la memorada edad, que no pareciendo sino que el amparo de las armas no era suficiente para asegurar la posesion del terreno rescatado á fuerza de tantos y tan generosos sacrificios, al compás con que avanzaba la Reconquista, sembraba de iglesias, monasterios y conventos las comarcas redimidas de la afrentosa servidumbre islamita, como para ponerlas bajo la proteccion del cielo, y tomaba la Iglesia en los repartimientos ó heredamientos de las ciudades conquistadas, la misma parte que los valerosos restauradores de Iberia. Y á tal punto llegaron la íntima union y el singular enlace de religion y pueblo, que cuando llevado el sucesor de San Pedro del deseo civilizador de uniformar el rito en el orbe católico, intentó la abolicion del isidoriano ó mozárabe en los dias del emperador Alfonso VII, clero y pueblo se levantaron al par en son de protesta contra el decreto pontificio, que menoscabando en su sentir los derechos de la Iglesia española, la privaba de aquellas venerandas tradiciones con que habia conseguido, sin otro auxilio que el de su fé y el de su valor, oponerse á la dominacion mahometana en la Peninsula, siendo necesaria la sagacidad de los cistercienses y toda la autoridad del monarca, para que, no sin marcada repugnancia, y trás señaladas y decisivas pruebas á favor del isidoriano, fuera aceptado el rito galicano que queria implantar en la naciente España Gregorio VII; protesta y repugnancia de que habian de dar claro testimonio no ya sólo la historia, mas tambien los monumentos de la poesía popular, cual acredita la notable *Leyenda de las Mocedades de Rodrigo* (4).

Natural era en consecuencia, dada esta unidad de miras y esta solidaridad dignas de ser notadas, que príncipes y magnates, ricos-homes y pecheros, en su vária categoría, mostrando particular predileccion hácia la Iglesia, á quien tan legítima parte correspondia en la empresa de la Reconquista cristiana, manifestáran la gratitud de que se hallaban poseidos, dotando á todos los edificios é institutos religiosos, no sólo de aquellos bienes necesarios para su subsistencia y satisfaccion de las atenciones del culto, sino tambien de vasos y ornamentos de singular riqueza, de inmunidades y derechos, que nunca parecieron suficientes para testimoniar debidamente la devocion y la piedad que los movia.

No fueron, á la verdad, los reyes de Galicia y de Leon, cuando por virtud del censurable atentado de los hijos de Alfonso III el Magno, se constituyó aquella comarca en reino independiente (909), los últimos en patentizar los sentimientos de que se hallaban poseidos respecto de la religion cristiana, con la fundacion de edificios destinados á la oracion y el culto (5); y circunscribiendo al territorio de la antigua Sede Asturicense la investigacion que nos propo-

---

(1) El mismo *Poema de Mio Cid* nos facilita la prueba más concluyente, refiriendo el poeta la conducta del Obispo don Jerónimo, ya citado, en la batalla de Valencia, en los siguientes términos:

> 2.395. Por la su ventura | é Dios quel' amaba
> A los primeros colpes | dos moros mató de lanza:
> El astil ha quebrado | é metió mano á l'espada.
> Ensaiabase el obispo. | ¡Dios, qué bieu lidiaba!...
> Dos [moros] mató con lanza | é cinco con el espada.
> (*Hist. crític. de la Lit. Española*, t. III, cap. IV, pág. 189).

(2) Nos referimos principalmente á los mártires de Córdoba. Véase en este particular el *Indiculus luminosus* y la *Vida de San Eulogio*, de Álvaro Cordobés.

(3) Remitimos á nuestros ilustrados lectores á lo expuesto en este particular por nuestro muy amado Padre en la *Historia crítica de la Literatura Española*, t. III, cap. I.

(4) Así lo ha demostrado el citado autor de la *Historia crítica* de nuestra literatura al estudiar la referida *Leyenda*, en el tomo III de aquella obra. La humillacion que el poeta supone recibida por el Pontífice romano al penetrar en París los guerreros de Castilla y acatar las órdenes de don Fernando I el Magno, no obedeció, á la verdad, á distinto propósito que el de vengar la ofensa recibida por el pueblo español al abolir Clemente VII en los días del emperador Alfonso el rito isidoriano ó mozárabe.

(5) Como verán más adelante nuestros lectores, la comarca más importante de la diócesis de Astorga, de donde proceden el CÁLIZ y la PATENA que nos

nemos, pues que de él proceden así el Cáliz como la Patena, objetos ambos de la presente *Monografía*, lícito habrá de sernos el enumerar en este sitio el número de edificios espirituales, como los apellida el docto Florez, que ya extendidos por la campiña, y ya dentro de los muros de Astorga, debieron su fundacion (1) á la munificencia de los monarcas así leoneses como castellanos, durante la Edad-media. «Una de las mayores glorias de la Santa Iglesia de » Astorga (escribe al propósito el autor referido), es la que resulta por Matriz del territorio de Bierzo, á quien el Cielo » escogió para dotarle á competencia de bienes de naturaleza y de la gracia, haciéndole muy digno de atencion en » el campo de la historia eclesiástica de España, porque en todo el continente no conocemos otro que le iguale en » razon de Theatro, *donde sólo se militaba para el Cielo*» (2).

Contábanse, pues, en él hasta sesenta y un edificios de esta naturaleza, entre monasterios y conventos, eremitorios y hospitales religiosos, muchos de los cuales han desaparecido ya, mereciendo ser citados como más principales, el *Monasterio de Compludo*, en el Bierzo, existente ya por los dias de Chindasvinto (646), y destruido por los árabes; el de *San Pedro de Montes*, fundado por San Fructuoso cerca del rio Oza, y que existia ya en el reinado de Ordoño II; el *Visuniense* ó de *San Fiz de Visonia*, fundado asimismo por San Fructuoso en las orillas del *Visonia*, y casi destruido ya en los dias de doña Urraca; el *Convento de Santiago de Peñalva*, fundacion primitiva de San Genadio, en los de Alfonso III el Magno; el *Monasterio de Santa Lucía*, debido al conde don Placente, mediado el siglo x; el de *San Martin de Castañeda ó del Lago*, destruido al verificarse la invasion mahometana, y reedificado á principios de la indicada centúria; el *Monasterio Real de Carracedo*, fundado por Bermudo II el Diácono; el de *San Andrés de Espinareda*, que existia muchos años ántes de 1043, de cuya fecha es un privilegio de don Fernando I, que á él se refiere; el de *San Pedro y San Pablo*, de Oria; el de *Villabuena;* el de *San Cosme y San Damian*, de Burbia; los de *Santa Leocadia* y *San Pedro y San Pablo de Castañera*, y otros, así en Ponferrada como fuera del Bierzo; y por último, los de *San Dictino, San Cristóbal, Julian y Basilisa, San Salvador, San Acisclo, Santo Tomé, San Martin, Santa Marta* y otros, dentro ya de los muros de la ciudad de Astorga (3).

A esta série de piadosas fundaciones que, segun la expresion del P. Florez, hacian de aquella diócesis lugar privilegiado, *donde sólo se militaba para el cielo*, debian corresponder no sólo las dotaciones con que para la subsistencia de los regulares y mantenimiento del culto las enriquecieron príncipes y magnates, sino tambien, cual dejamos ya insinuado arriba en términos generales, gran número de ornamentos y vasos sagrados, de extremada suntuosidad y riqueza, cual parecen acreditar el Cáliz y la Patena procedentes de Astorga, cuyo estudio intentamos en las presentes líneas.

Ya fuera por la natural decadencia á que vinieron todas las artes, despues de haber dado Constantino la apetecida paz á la Iglesia cristiana; ora por la influencia de aquel torrente devastador, que bajando del Norte inundó casi la Europa entera; ya por otras causas que no son de este lugar, pero que explican la evolucion que en aquellos momentos realizaban Oriente y Occidente,—es lo cierto que desde los dias del mismo Constantino, cambiada la naturaleza del pueblo romano, quien ante la claridad del cristianismo triunfante habia visto caer sus dioses de los venerados altares, obtuvo sobre las formas artísticas,—que fueron hasta entónces, y por lo general, las consagradas para la expresion de todo sentimiento,—predileccion reparable la materia, mirada con superior indiferencia en los tiempos antiguos. La orfebrería, pues, como la industria, principalmente llamada á reemplazar el arte, en las épocas de decadencia, llenó de innumerables riquezas los templos cristianos, extremándose los emperadores de uno y otro continente en atestiguar su devocion con sus productos (4). Y no otra cosa sucedió en España, despues de la fundacion del Imperio visigodo, durante el cual alcanzó la orfebrería singular importancia, segun acreditan así el testi-

proponemos estudiar, era la antigua Bergido ó Bierzo, respecto de la cual escribe el P. Florez: «En tiempo de los Romanos perteneció el Bierzo á la pro» vincia de Galicia, y así duró en el de los Suecos y Godos, en que Astorga pertenecia á Braga. Los primeros reyes de Leon mantuvieron la misma reduc» cion; pues algunos hijos de reyes que gobernaban á Galicia, mandaban en el Bierzo. Despues de dividir entre sus hijos el Rey don Fernando I los » Estados, empezó el Bierzo á tocar á Leon: y hoy persevera con la misma reduccion» *(Esp. Sagrada*, t. xvi, cap. iv, pág. 31).

(1) Empleamos aquí esta palabra, en el concepto en que es entendida por los canonistas.

(2) *España Sagrada*, t. xvi, cap. iv, pág. 26.

(3) Véase sobre los indicados Monasterios el tomo ya citado de la *España Sagrada*, á la *Santa Iglesia de Astorga* consagrado.

(4) Labarte, *Histoire des arts industriels au moyen âge et á l'époque de la renaissance; Orfévrerie*. El referido Mr. Labarte, poco conocedor, á lo que parece, de la historia de las artes en nuestra España, dedica sólo breves líneas al desarrollo de la orfebrería en el suelo de la Península, contentándose con escribir: «L'Espagne se glorifie aussi d'avoir possédé d'habiles orfévres au oncième siècle. Cicognara *(Storia della scultura*, t. ii, pág. 202) cite Apaprisio et Rodolfo, qui firent la châsse de saint Millano, où l'on voyait vingt-deux bas-reliefs d'or ou d'ivoire (pág. 249 del t. ii).» El Museo Cluny guarda, sin embargo, testimonios de verdadera eficacia, por lo que se refiere á la época latino-bizantina.

monio de los escritores árabes al dar noticia de las inmensas riquezas encontradas en templos y palacios por las gentes de Tariq y de Muza, en los dias de la invasion mahometana, como los tesoros descubiertos en Guarrazar, á despecho del docto Mr. de Lastéyrie (1).

Que las tradiciones artísticas ni desaparecieron ni se borraron por el mero hecho de la invasion de 711, no hay para qué esforzarse en demostrarlo, por más que experimentáran así las bellas artes como las industriales, sus derivadas, aquellas modificaciones propias del estado especial en que por el citado acontecimiento se encontraron el pueblo visigodo y la grey hispano-latina, confundidos uno y otra por la inminencia del peligro que los amenazaba, y olvidada ya toda diferencia de orígen. La orfebrería, por tanto, no pudo sufrir distinta suerte ni hurtarse á las memoradas influencias; y si tenemos en cuenta la decadencia de las artes en aquella edad, decadencia que recibieron en calidad de herederos forzosos los fundadores del pueblo español, —así como tambien la exaltacion del sentimiento religioso, cual arriba dejamos apuntado,—fácil será el comprender que aquella arte industrial fué cultivada en los primeros dias de la Reconquista por los artífices cristianos, bastando para producir el apetecido convencimiento, el *Tesoro de la Cámara Santa de Oviedo*, y en él la magnífica *Cruz de la Victoria*, ofrendada por D. Alfonso III, el Magno, en el último tercio de la IX.ª centúria (2). Conocidas la fuerza de la tradicion, á que tan apegados fueron siempre los españoles, y la magnificencia desplegada por príncipes y magnates en las fundaciones religiosas por ellos hechas, no es de presumir que una industria que se presentaba ya en el siglo IX con los caractéres que determina la famosa *Cruz de la Victoria*, dejára de contribuir al enriquecimiento de las indicadas fundaciones, y que faltáran por tanto en ellas vasos y ornamentos sagrados, producto de la orfebrería, que tantas maravillas habia vinculado ya en el suelo de Italia, de Francia y de Alemania.

Obtenida esta conclusion, que no juzgamos de todo punto inverosímil, en el doble sentido de haber sido cultivada en España la industria á que aludimos, durante los primeros siglos de la Reconquista, y de haber dotado príncipes y magnates de ricos ornamentos y vasos sagrados á las fundaciones á ellos debidas, en virtud de la natural y legítima influencia del sentimiento religioso, que desempeña mision tan alta y trascendental en la empresa iniciada en Astúrias; enumerados, aunque con la brevedad que exigen trabajos de la índole del presente, las fundaciones religiosas que existian en Astorga desde tiempo antiguo, lícito nos será entrar en el estudio de los referidos vasos sagrados, para deducir de él la naturaleza del CÁLIZ, propiedad hoy del Primado de España, y la significativa importancia que en la litúrgia alcanzaron los cálices desde los primeros dias del cristianismo, reconociendo al par la tradicion de que se deriva el uso de los vasos sagrados en la Iglesia.

II.

Ocioso sería, en nuestro concepto, el remontar nuestras investigaciones en esta materia á las antiguas religiones del Oriente, y áun á las de Grecia y Roma, no sólo por ser familiar entre los doctos el hecho de que todos ellos reconocen por lo general una misma base, sino tambien porque derivadas en muchos casos unas de otras, si bien con las modificaciones exigidas, así por la naturaleza especial de cada pueblo, como por las necesidades del mismo, hu-

(1) Remitimos á los ilustrados lectores del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES al trabajo dado á la estampa en 1861 por nuestro amado Padre, bajo el título de *El Arte latino-bizantino en España y las coronas visigodas de Guarrazar*, así como á las eruditas monografías de los Ilmos. Sres. D. Pedro de Madrazo, publicada en los *Monumentos arquitectónicos de España*, y D. Juan de Dios de la Rada y Delgado, inserta en el presente MUSEO, relativas al *Tesoro de Guarrazar*. Como en la nota anterior indicamos, la mayor parte del tesoro referido figura hoy en las colecciones del Hôtel Cluny, donde pudo estudiarle Mr. Labarte, conservándose otra parte en nuestra *Armería Real* y en el *Museo Arqueológico*. Respecto de la demostracion producida por nuestro querido Padre en la obra mencionada, observaremos solamente, que así Mr. de Lastéyrie, como la mayor parte de los hombres doctos de Europa, han reconocido, no ya la existencia del arte latino-bizantino en nuestra España, sino la legítima filiacion del *Tesoro de Guadamur*, cual ha probado el entendido Camilo Guerra, presidente de la Real Academia de Arqueología, Literatura y Bellas Artes de Nápoles, en su *Esame dell'opera intitolata «El Arte latino-bizantino en España y las coronas visigodas de Guarrazar, ensayo histórico-crítico, por D. José Amador de los Rios*,» inserto en el «Estratto da Rendiconto della R. Accademia di Archeologia, Letteratura e Belle Arti.»

(2) Véase en este particular la *Monografía* inserta en los *Monumentos arquitectónicos de España* bajo título de *La Cámara Santa de la Catedral de Oviedo*, en la cual estudia nuestro muy amado Padre cada uno de los monumentos que la avaloran. Don Alfonso III comenzó á reinar en 866, y falleció en 19 de Diciembre de 910, á los cuarenta y cuatro años de su advenimiento al trono, segun la autorizada opinion de Sampiro.

bieron de conservar en gran parte las tradiciones litúrgicas primitivas. Mas como quiera que elegido entre todos para formar, por así decirlo, el núcleo de la nueva creencia predicada por Jesús al pueblo de Israel, influyeron en las ceremonias de la religion cristiana no escaso número de las mosáicas, así como tambien algunas de la pagana Roma, bueno será que invoquemos el testimonio de los libros sagrados, á fin de que éstos nos auxilien en nuestro trabajo.

Ofrécennos con verdad las elocuentes páginas de aquellos libros, eterno arsenal á donde es forzoso recurrir para conocer á fondo la historia y la cultura del pueblo de Dios y el orígen de gran número de las ceremonias y ritos de la religion cristiana, y materia abundante para deducir con su ayuda, por lo que atañe al especial estudio que intentamos, la importancia de los vasos sagrados entre los hebreos, así como su alta significacion en el culto. Habia en efecto ordenado el Señor á Moisés las ceremonias que debian acompañar á la consagracion de los sacerdotes y á los sacrificios (1); determinado la naturaleza de las primicias que debian serle ofrendadas (2); dispuesto la materia en que debian ser labrados los vasos sagrados, *in quibus offerenda sunt libamina* (3), así como tambien los ornamentos y vasos del altar de los holocaustos (4), y todo cuanto concernia á la construccion de la Casa del Señor, donde habian de rendirle su adoracion los hijos de Israel, salvados de la cautividad de Egipto. Cumplidas fielmente las órdenes recibidas por Moisés, fueron, al erigir Salomon el templo que lleva su nombre, labrados de finísimo oro los vasos de la consagracion (5), y de laton ó similor los de los sacrificios, que habia mandado el Señor se trabajáran en cobre, atendido el uso para que se les destinaba (6). Y hubo de ser tanta y tan grande la riqueza de vasos sagrados atesorada en el famoso Templo, que excitando la codicia de los babilonios, no vacilaron éstos en apoderarse de ella, al imponer su yugo á los desvanecidos israelitas.

Como se desprende, pues, de tales testimonios, ni es lícito dudar de la existencia de los vasos sagrados en la ley mosáica, ni mucho ménos de su importancia, cuando era para ellos preferida materia tan superior como el oro, á fin de que correspondiesen sin duda de esta suerte á la grandeza del destino que estaban llamados á desempeñar en la litúrgia, y para expresar más fielmente el alto concepto que representaban (7). Pero si bien es cierto que ya por la naturaleza del culto, ya por las necesidades propias de los sacrificios celebrados en las festividades, alcanzan los vasos sagrados muy notoria importancia entre los hebreos, no lo es ménos que en los dias de Jesucristo, ya convertida la Judea en provincia romana, fueron aceptadas muchas de las costumbres del pueblo rey, y entre ellas las de los vasos dedicados á los usos domésticos, contándose en este número, sin duda, aquel en que el Hijo de Dios habia en casa de Nicodemus celebrado la Páscua, rodeado de sus discípulos los Apóstoles. Bajo el nombre de *Sacro catino* conservábase en Cerdeña un hermoso vaso, considerado durante mucho tiempo como labrado de una sola esmeralda, y reputado por el mismo que habia usado Jesús en la cena; de figura exagonal, mide más de un pié de diámetro y cinco pulgadas de profundidad, y asegurábase que el mismo Nicodemus lo llevó consigo á Cesarea, donde habian buscado amparo los Apóstoles contra la tenaz persecucion de que eran objeto. «Los genoveses que se distinguieron »en la toma de Cesarea, en la primera cruzada (dice el libro de donde tomamos estas noticias), pidieron por su parte »de botin el *Sacro catino*. Fué despues cuidadosamente conservado en la iglesia de San Lorenzo de Génova, para lo »cual se practicó expresamente un armario en el grueso de una pared. Las llaves de tan preciosa reliquia estaban en

---

(1) Exodo, cap. XXIX.

(2) Id. cap. XXV, v. 2 á 7. Los versículos referidos se expresan en estos términos:
2.—«Loquere filiis Israël, ut tollant mihi primitias; ab omni homine qui offert ultroneus, accipietis eas.»
3.—«Haec sunt autem quae accipere debetis: Aurum, et argentum, et aes,»
4.—«Hyacinthum et purpuram, coccumque bis tinctum, et byssum, pilos caprarum,»
5.—«Et pelles arietum rubricatas, pellesque ianthinas, et ligne Setim.»
6.—«Oleum ad luminaria concinnanda: aromata in unguentum, et thymiamata boni odoris:»
7.—«Lapides onychinos et gemmas ad ornandum Ephod, ac Rationale.»

(3) Eran éstos el *acetabulum* «quasi acetaferum, quòd acetum ferat,» segun S. Isidoro (*Originum*, lib. XX, pág. 134.—*De vasis escarum*) «vas con»cavum, in quo pones cùm panem, tùm phiala ad libamen,» cual entiende Duhamel en su edicion de la *Biblia*; la *phiala* (φιάλη), vaso de oro ó plata; el *thuribulum* ó incensario, el *cyathus* (κύαθος), el cual «ex scyphi, cymbia et ipsa poculorum est genus,» segun S. Isidoro (loco citato;—*De vasis potatoriis*), etc. El versículo 29 del capítulo citado del Exodo dice de esta suerte: «Parabis ex acetabula, ac phiala, thuribula, et cyathos, in quibus offerenda sunt libamina, »ex auro purissimo.»

(4) Exodo, cap. XXVII, v. 3.—«Faciesque in usus ejus [altaris holocaustorum] lebetes ad suscipiendum cineres, et forcipes atque fuscinulas, et ignium »receptacula: omnia vasa ex aere fabricabis.»

(5) Liber III Regum, cap. VIII, vs. 48 y 50.

(6) Id., id., v. 45.

(7) «Per vas aureum in donaria domini separatum divinitatis intelligentia accipitur, quae tanto ab infirmorum amore disjungitur, quanto ad sola »quae aeterna sunt amando sublevatur» (San Isidoro, *In Exodum* II).

»poder de los hombres más ilustres de la república, y habia leyes severas que prohibian confiarlas á nadie. El *Sacro* »*catino* se exponia á la veneracion de los fieles, una vez al año, con gran ceremonia, y era prohibido tocarlo (1).» La opinion más general entre los escritores, sin embargo, es la de que el vaso empleado por el Redentor del mundo en la cena, fué un cáliz de oro, exornado de dos asas (2).

Sea de ello lo que quiera, es lo cierto que, á semejanza del cáliz en que el Salvador dió á beber á sus discípulos su sangre, desde los primeros dias de la Iglesia, segun el testimonio de los Santos Padres, emplearon los Apóstoles estos vasos en el ministerio del altar, ora bajo la denominacion de *vas dominicum*, como apellidó San Atanasio al cáliz (3), ora con el nombre de *poculum mysticum*, segun San Ambrosio (4), y ora finalmente con el análogo de *vas mysticum*, segun Sinesio (5). Labrados en madera, recibian el nombre de *cálices lignei* ó *diatreti* (6), y no otra era la materia de los empleados por los Apóstoles y usados en los tiempos primitivos hasta el pontificado de San Ceferino, en que empezaron á usarse los de vidrio, segun se desprende del testimonio de Tertuliano, alegado por Du Cange y otros escritores (7).

Aunque eran numerosas las especies de cálices conocidos en la antigüedad cristiana, la mayor parte de los liturgistas los clasifican en *cálices ministeriales*, *offertorii*, *majores* y *minores*, no olvidados los *appensorii*, los *baptismi*, ni los historiados que se encuentran en las catacumbas de Roma. Eran los *calices ministeriales*, cuyo tamaño y capacidad variaban, aquellos en los cuales el archidiácono repartia la sangre del Salvador á los fieles; lo cual hace suponer, en vista del crecido número de vasos que se advierten en las catacumbas y en el *Museo del Vaticano*, que cada úno de los fieles poseia el suyo (8); entendíase por *calices offertorii*, segun Du Cange, los destinados á recibir el vino ofrecido por los fieles en la misa, despues de leido el Evangelio (9); siendo los *majores* ó *ansati* los que contenian el vino que se repartia despues en los *ministeriales* al pueblo que acudia á la iglesia (10), y calificándose de *minores*, *calicelli* y *caliculi*, los que llevaban para la comunion los fieles, los cuales se hallan comprendidos en la categoría de los *ministeriales*. Los *appensorii* hallábanse exornados de dos asas, como los *majores*, y sirviendo de ornamento recibian nombre al par de su peso excesivo y de la circunstancia de suspenderse en las iglesias en cadenas en los dias solemnes (11).

Mientras los Apóstoles, segun queda arriba indicado, usaron para el ministerio del altar cálices de madera, desde los tiempos de San Ceferino comenzaron á usarse los cálices de vidrio, de marfil, de plata, y de oro y de piedras preciosas, á pesar de que, al decir de algun escritor, se hallaba labrado en esta última materia el cáliz con que San Pedro dijo la primera misa en Antioquía (12). «El Concilio de Reims, celebrado en el año de 813, acordó que en lo »sucesivo los *vasos sagrados* fuesen de oro ó plata, y en caso de suma pobreza de estaño (13), prohibiendo terminante

(1) Mellado, *Encilopedia moderna*, t. XXXIII, art. *Vasos*, col. 934. El autor de este artículo continúa en los siguientes términos la historia del *Sacro catino*, el cual, aunque en realidad no sea el que usó Jesucristo en la Páscua, no por eso deja de ofrecer interés para los entendidos: «El referido Fray Gaetano »de Santa Teresa, agustino descalzo de Génova, publicó una obra, en la cual pretendia que el precioso vaso habia sido dado á Salomon por la reina de »Saba, y pasado de los reyes de Judá á los de su raza, y por último, á Nicodemus, en cuya casa celebró la Páscua Jesucristo.» «Tan célebre monumento »(prosigue) fué llevado á París por Napoleon I, y restituido en 1815 á la Cerdeña; pero en el trayecto se rompió en varios trozos, de los cuales desapa»reció uno. Desvanecióse la creencia de que era una esmeralda; sólo tenia el mérito de ser un monumento bastante precioso del arte de la vidriería en »Oriente, en el Bajo-Imperio.»

(2) Du Cange, t. II.—«Calices et calathi et scalae (ó sicale), ex ipsa poculorum sunt genera, anteà ex ligno facta, inde et vocata graeci omne lignum »ΚΑΛΟΝ dicebant» (S. Isidoro, *Originum*, lib. XX, *De vasis potatoriis*).

(3) *Apologético contra Arian*, n. II.

(4) *De officiis*, l. II, c. 28.

(5) *Catastas*, p. 301.

(6) «*Vas torno politum et detornatum*, in Vocabulario Sussanaei, à Graeco ΔΙΆΤΡΗΤΟΣ, Perforatus, vel torno factus» (Du Cange, t. II).

(7) Martigny, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes* (pág. 90).

(8) Martigny, *op. cit.*;—Du Cange.—Martigny escribe sin embargo: «On les multipliait en proportion du nombre des communiants, et il y en avait »jusqu'a sept sur l'autel dans les églises les plûs fréquentées.» Más adelante (pág. 92) dice: «Mais si l'on doit prendre pour des calices le plupart de ces »vases historiés qui se trouvent dans les catacombes, il est rationnel de supposer avec le P. Sechi (*S. Sabiniano*, p. 42) que chaque fidèle avait le sien »dans lequel le diacre lui versait le précieux sang d'un gran calice *ministériel* et ansé.»

(9) Du Cange, t. II, col. 49 (Ed. de París de MDCCXXXIII).

(10) Du Cange copia un pasaje del *Chronicon Maguntinum* (pág. 384), concebido en estos términos: «Calix major, quot marcas habuerit, nescio. Certum »autem est, quod spissitudo ejus erat digiti, habebat autem idem Calix duos ansas, quae poterant manus repplere levantis, sicut solent habere mortarii, in »quibus piperata et salsa praeparantur.»

(11) Martigny, *Dictionnaire*, etc.: «Quelques-uns de ces calices précieux avaient un poids considérable, et ne servaient que pour l'ornement des autels; »ils avaients des anses, et on les suspendait dans l'église avec des chaînes aux jours solennels, ou on les plaçait simplement sur l'autel.»

(12) Du Cange, *loco citato*.

(13) Fueron prohibidos por el papa Leon IV (Du Cange, *loco citato*). Esta prohibicion, que se hizo extensiva á los cálices de madera y de vidrio, fué renovada en 895 por el Concilio de Tíbur (Caumont, *Abecedaire d' Archéologie*, Architecture religieuse, pág. 116).

» y severamente el uso del cobre, del laton y de cualquiera otro metal expuesto á criar moho ú orin.» «El Papa Ur-» bano II en 1090 (continúa el libro cuyas son las anteriores palabras), ordenó que todos los *vasos sagrados* fuesen » de plata ó de oro, y las disposiciones sinodales de casi todas las diócesis católicas previenen que los *vasos sa-» grados* sean de aquellos dos metales exclusivamente» (1).

Las iglesias, así de Oriente como de Occidente, guardan en sus tesoros monumentos importantísimos de esta naturaleza, entre los cuales se cuenta un cáliz de pié de cobre y copa de barro cocido, conservado en la Basílica de San Anastasio de Roma, el cual pasa por haber servido á San Jerónimo, titular de aquella iglesia, segun la tradicion (2); y aunque su antigüedad no sea dudosa, no puede sin embargo asegurarse que haya pertenecido jamás al santo mencionado, porque no hay testimonio alguno que acredite hubiese aquél nunca celebrado los santos misterios (3). Otros no ménos importantes cálices se custodian, así en Francia como en Alemania, ya labrados en oro ó plata dorada y cubiertos de piedras preciosas, ya ostentando en su superficie peregrinos esmaltes, ya delicadamente labrados y enriquecidos de labores y anaglyphos, representando pasajes de la vida de N. S. Jesucristo ó de los Apóstoles; ora trabajados en cristal de roca como el que, aunque relativamente moderno, se conserva con el número 715 en las Galerías del *Museo del Louvre* (4), ó adornados de inscripciones expresivas, cual acontece con el cáliz ofrendado á la iglesia de San Zacarías, en Rávena, por la emperatriz Galla Placidia, en el cual se lee con efecto:

OFFERO S. ZACHARIAE GALLA PLACIDIA AVGVSTA,

y otros múchos de que dá noticia el cardenal Mai (5); no siendo ciertamente para olvidados, ni el *cáliz* que figura en el tesoro de la iglesia de San Márcos de Venecia, ni el *ministerial* atribuido á San Remigio de Reims (6), en los cuales se hallan respectivamente las siguientes inscripciones:

ΚΥΡΙΕ ΒΟΗΘΕΙ ΡΩΜΑΝ[Ω] ΟΡΘΟΔ[ΟΞΩ] [ΔΕ]ΣΠΟΤΗ.

Señor, protege á Roman, emperador ortodoxo (7).

HAVRIAT HINC POPVLVS VITAM DE SANGUINE SACRO
INIECTO, AETERNVS, QVEM FVDIT VVLNERE, CHRISTVS,
REMIGIVS REDDIT DOMINO SVA VOTA SACERDOS.

Beba aquí el pueblo la vida de la sagrada sangre
que el Cristo eterno derrama de la abierta herida.
El sacerdote (obispo) *Remigio ofrece al Señor sus votos* (8).

Las iglesias de Italia fueron dotadas por Adriano I y Leon III de muy preciosos cálices, los cuales son de diferentes clases: «unos de oro puro, acompañados de una patena, y de diez á veinte libras de peso, debian servir á los sacer-» dotes en el sacrificio de la misa; otros de mayor tamaño, con ó sin asas, están labrados igualmente en oro y

(1) Mellado, *Enciclopedia moderna*, t. XXXIII, art. *Vasos sagrados*, col. 935

(2) Martigny, *loco citato.*

(3) Collombet, *Hist. de S. Jérôme*, t. I, pág. 292.

(4) Corresponde al siglo XIV. V. la *Notice des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les Galeries du Musée du Louvre*, por Mr. de Laborde (París, 1857). El precitado cáliz mide 0m,220 de altura, por 0m,100 de diámetro; hállase montado en plata dorada y adornado de grabados.

(5) *Collect. Vatic.*, t. V, p. 197.

(6) Mr. Caumont, hablando de este cáliz, dice lo siguiente: «Ce calice est en or, relevé d'emaux cloisonnés, de filigranes et de pierres précieuses.... Des »émaux trasparents d'une grande finesse, des bandes de filigranes enrichies de perles bordent la coupe et le pied du calice. Le nœud qui unit la coupe »au pied est ronde, couvert de filigranes, de glands en or et d'émaux.» «Mais cette denomination (prosigue) de *calice de Saint Rémy* ne doit pas indiquer »l'origine de l'objet. M. l'abbé Cerf croit, avec ceux qui l'ont examiné attentivement, qu'il á été exécuté au XII siècle pour remplacer un vase légué par »Saint Rémy à son église de Réims» (*Abécédaire*, etc., tom. cit., págs. 344 y 345). En la actualidad este precioso cáliz corresponde al *Gabinete de Medallas de la Biblioteca Imperial de París* (Núm. 2541 del *Catálogo* de Mr. Chabouillet).

(7) Labarte, *Hist. des arts industr. au moyen âge et á l'époq. de la renaiss.*, t. II, p. 80. Segun este distinguido escritor, fué ofrendado el primer cáliz á que hacemos referencia, por Roman I, asociado al Imperio por Constantino Porphirogeneta, y que reinó de 919 á 944.

(8) Du Cange, *Glossaire.* — Martigny, *Dictionnaire.* — Labarte, *Hist.* citada, págs. 112 y 113 del t. II.

» enriquecidos de piedras preciosas; pero su peso es tal, que no pueden ser movidos por una sola mano. Débese » reparar, sobre todo, uno de cincuenta y ocho libras de peso, donado por Carlomagno al tiempo de su coronacion...» (1), segun acredita el nombre de este Emperador escrito en la patena (2), encontrándose además otra porcion de vasos de plata suspendidos en los intercolumnios de las naves principales en las mencionadas iglesias, donados asimismo por los Pontífices referidos, cual acontecia en la Basílica de San Pablo, fuera de cuyos muros se contaban hasta cuarenta vasos ó cálices; y en la de San Pedro, donde entre las grandes columnas de la nave central se hallaban suspendidos sesenta y cuatro (3).

El entendido Labarte, al recoger y consignar esta noticia, no exenta de interés, vacila en reputar cual verdaderos cálices los vasos mencionados, considerándolos más bien como ornamentos de la iglesia; y aunque en realidad de verdad no cumplen otro fin en los tiempos presentes, en que la litúrgia ha experimentado en todos los países muy notables modificaciones, teniendo en cuenta las distintas categorías de cálices establecidas en los primeros dias de la Iglesia, y el nombre con que así los de San Pedro como los de San Pablo son designados en el *Liber Pontificalis*, no creemos sea tenido por desatinado el supuesto de que los de una y otra Basílica debian hallarse comprendidos entre los *calices appensorii* de que habla Du Cange y cuya naturaleza quedó arriba indicada. Exprésase en efecto la mencionada obra en los siguientes términos, respecto de los cuales llamamos la atencion de los ilustrados lectores del Museo Español de Antigüedades: «Fecit in Basilica Doctoris mundi Beati Pauli apostoli *calices majores* » fundatos ex argento purissimo qui pendent inter columnas majores dextra laevaque numero XL, pensantes simul » libras CCLXVII.—Fecit verò, uti supra, calices fundatos ex argento qui pendent inter columnas majores dextra » laevaque Basilicae numero LXIIII, pensantes libras CCCCLXI.—Fecit in Basilica B. Petri apostoli *calices majores* ex » argento mundissimo qui sedent super trabes argenteas numero XVIII, pensantes simul libras CLXXXII» (4). La denominacion de *calices majores*, una y otra vez repetida en el texto, que hemos trascrito, así como lo excesivo de su peso, desvanecen toda duda en este particular; pues aunque la capacidad, tanto de los *cálices ministeriales* como de los *ofertorios* era distinta, no habiendo á lo que parece regla segura ni prescripcion determinada respecto del peso y la medida de unos y otros, fueron, sin embargo, comprendidos principalmente entre los *appensorii* los *majores*, pues que el uso para que eran destinados no consentia, á la verdad, que las proporciones de estos vasos sagrados fueran tan exígüas como podian serlo las de los *calices minores ministeriales*, de que se servian para la comunion los primeros fieles de la Iglesia Católica. Contábanse tambien entre los *majores* los ofertorios, ya citados, como dedicados á recoger el vino ofrendado por los fieles, despues de la lectura del Evangelio; pero tanto los *majores*, con los cuales se repartia entre los creyentes la preciosa sangre de Cristo, como los *offertorii* propiamente dichos, y los *appensorii*, halládanse adornados de dos asas, no sólo para perpetuar, segun indicamos en líneas anteriores, la figura del cáliz en que consagró Jesucristo su propia sangre en la Cena Pascual, sino tambien porque su peso y su capacidad hacian imposible su manejo,—cual expresa el *Chronicon Moguntinum*, citado por Du Cange,—sin el auxilio de los referidos apéndices, indispensables de todo punto en aquellos cálices destinados á ser suspendidos en las iglesias, ya como ornamentos, ya como ex-votos, y ya, por último, como testimonio de la devocion de los fieles.

Porque, así cual en los primeros siglos de la Iglesia tuvieron los príncipes particular esmero en acreditar públicamente su piedad y su devocion á la fé de Cristo, donando, entre otras muchas alhajas y ornamentos, *coronas votivas*, dispuestas para ser suspendidas, segun han evidenciado las magníficas *Coronas visigodas de Guarrazar* (5), así tambien hubo de ser costumbre de los príncipes y magnates, y en general de todos los fieles, hacer despues de muertos donacion á la Iglesia de los cálices usados por ellos en la comunion; y en este caso no es difícil comprender que siendo por su naturaleza de la categoría de los *ministeriales minores*, si fueron suspendidos, no pudieron reputarse en la categoría comun de los *appensorii*, cuya índole dejamos señalada.

No todos estos cálices, sin embargo, iban acompañados de la *Patena* (6), segun acontece con el que es objeto del presente ensayo; derivacion del antiguo *canistrum*, en que se presentaban las ofrendas al Señor en el culto he-

(1) Labarte, *op. cit.*, pág. 130.
(2) *Liber Pontificalis*, t. II, pág. 255, citado por Labarte.
(3) Labarte, *op. cit.*, t. II, pág. 131.
(4) *Liber Pontif.*, t. II, páginas 271, 281 y 278 (apud. Labarte).
(5) Amador de los Rios, *El arte latino-bizantino*, etc.
Vas latum, segun Columella (lib. 12, cap. 43); Strabon: «patenam dictam à patendo, quod patula sit» (Du Cange, t. V).

bráico (1), sólo figuraba en cálices dedicados á la celebracion de los misterios, y usados exclusivamente por los sacerdotes. Consideradas las patenas en el número de los vasos sagrados, fueron apellidadas en Roma *Vasculum in quo Eucharistia reconditur*, y en el Misal Franco, *Vasculum in quo conficitur corpus D. N. I. C.* (2), dando á conocer Juan de Garlandia la naturaleza de estos vasos en los siguientes versos:

A pateo dicas patenas, conjunge patellas,
Vas dico Patenam, calicis tectura patenam.

Consagradas las patenas á la oblacion del cuerpo de Dios (ΔΙΣΚΟΚΑΛΥΜΜΑ) y á la de su preciosa sangre (ΔΙΣΚΟΠΟΤΗΡΙΟΝ), correspondieron en todos los tiempos á la magnificencia de los cálices, para que eran destinadas, ya labrándose en oro y enriqueciéndolas de piedras preciosas, y ya trabajándose en plata y ostentando en finos esmaltes delicadas labores, ó mostrando leyendas y figuras simbólicas, cual acredita la PATENA del CÁLIZ que estudiamos. Refiriéndose á estos ornamentos sagrados, escribia Alcuino:

Aureus atque calix gemmis fulgescit opertis
Ut coelum rutilat stellis ardentibus aptum;
Sic lata argento constat fabricata Patena,
Quae divina gerunt nostrae medicamina vitae (3).

Bajo el nombre de *patina* ó patena, designóse tambien, ya en tiempos más modernos, la escudilla ó bandeja en que se recibian las limosnas, y en especial para las ánimas, uso que todavía se ha perpetuado en nuestros dias, leyéndose con efecto, en la Sínodo Valenciana de 1584, las siguientes palabras: «Impensae summerunt ex eleemosynariis Beatae Mariae Virginis, et animarum Patinis, ubi eleemosyna abundaverit» (4), cuyo sentido no deja lugar á duda alguna. Ni la naturaleza de nuestro trabajo, ni la del estudio que en él pretendemos, hacen indispensable ciertamente mayor ampliacion, á lo que entendemos, en esta materia, razon por la cual, y dados ya los necesarios antecedentes respecto de la significacion que alcanzaron los cálices desde los primeros tiempos de la Iglesia y de la participacion que tuvieron en las ceremonias religiosas, juzgamos llegada ya la hora de entrar en el individual exámen del CÁLIZ y de la PATENA, PROCEDENTES DE ASTORGA, QUE SE CONSERVAN EN PODER DEL CARDENAL ARZOBISPO DE TOLEDO.

III.

Escasas son á la verdad, las noticias que nos ha sido dado recoger respecto de este monumento de la orfebrería española durante la Edad-media, á pesar de la diligencia que en la indagacion de los antecedentes indispensables han mostrado las personas de la más íntima confianza del Emmo. Sr. Cardenal Primado de las Españas. Reducidas al hecho único de que procede de Astorga, no ha sido posible conocer determinadamente el lugar en que se encontraba, ni dar orígen por tanto á la exposicion de nuestras investigaciones, por medio de las cuales pudieran ser explicadas, si las hubo, las vicisitudes que experimentaron el CÁLIZ y la PATENA memorados, al pasar del templo á que fueron dedicados especialmente, al en que han permanecido hasta venir á ser propiedad del Metropolitano de Toledo. Hubieran sin duda alguna tales datos contribuido á ilustrar nuestro estudio, por más que existiendo el monumento y llevando éste en sí el sello del arte que le produce, confirmado por las inscripciones que lo avaloran, no sea su conocimiento tan esencial como parece, y como para que sin ellos se imposibilite de todo punto el empeño que

(1) Exodo, cap. XXIX, v. 3.
(2) Du Cange, *Ibidem*.
(3) Citado por Du Cange.
(4) *Conc. Hisp.* citado por Du Cange, t. IV, pág. 290. El eferido Du Cange añade: «Id est, ex eleemosynariis, quae pro defunctis scutella in ecclesiis colliguntur.»

nos guia al escribir las presentes líneas. Deplorando, pues, esta circunstancia, que se dá con dolorosa frecuencia en otros muchos objetos de no escaso interés, sería en verdad sobrado difícil determinar en nuestra España los progresos de la cultura que se desarrolló en los tiempos medios, si los monumentos mismos, con mayor elocuencia que cuantas noticias pudieran facilitarnos los textos, no declarasen por sí y en forma nunca dudosa, no sólo la época á que corresponden, sino tambien, aunque no siempre con igual fijeza, el lugar de donde proceden, cosas ambas de que acaso dan razon el CÁLIZ y la PATENA cuyo estudio intentamos.

Mide, con efecto, el primero $0^{m},15$ de altura total, por $0^{m},10$, diámetro de la copa, y $0^{m},21$ el del pié que la sustenta. Labrado en fina plata, afecta la forma de una copa hemisférica, de $0^{m},5$ de profundidad, la cual se muestra exenta de todo adorno, si bien se halla su interior cubierto de oro, apoyándose sobre un nudo trabajado asimismo en aquel metal, y terminando por un pié circular decorado sencillamente, cual demuestra la lámina que ilustra nuestro ensayo. Inmediato al eje de la copa, adviértese un anillo de oro, en el cual se conservan aún las cápsulas que debieron encerrar las piedras preciosas que enriquecieron el presente CÁLIZ, y que han desaparecido, sin duda por codicia, de igual suerte que las que decoraban el anillo que termina el nudo por su parte inferior; llama éste la atencion con toda preferencia, no solamente por la elegancia, sino por la riqueza del adorno que lo avalora, compuesto de cintas labradas que se entrelazan artísticamente para formar cuatro frentes ó especie de medallones, en los cuales se hallan representados los símbolos de los cuatro evangelistas, San Mateo, San Lúcas, San Juan y San Márcos, viéndose en el frente de la lámina la figura del águila nimbada, que representa, como es sabido, á San Juan, en el lenguaje simbólico de aquellos tiempos.

Exorna el pié del CÁLIZ, demás de un feston dorado, menudamente dentellado, que limita su superficie, una franja de plata sobredorada, en la cual se encuentra la siguiente significativa inscripcion:

✠ PELAGIVS ⋮ ABBAS ⋮ ME ⋮ FECIT ⋮ AD HONOREM ⋮ SANCTI (1) ⋮ IACOBI ⋮ APLI

El Abad Pelayo me hizo, para honra del Apóstol Santiago.

Mide la PATENA $0^{m},13$ de diámetro; y labrada en plata, como el CÁLIZ á que corresponde, hállase enriquecida, en primer término, por un feston dorado, haciendo oficio de orla, en el segundo, una franja, dorada de igual modo, en la cual se leen los siguientes versos leoninos:

✠ CARNEM ⋮ QVM ⋮ GVSTAS ⋮ | NON ⋮ ADTERIT (2) ⋮ VLLA ⋮ VETVSTAS ⋮
PERPETVVS ⋮ CIBVS ⋮ | ET ⋮ REGAT ⋮ HOC ⋮ REVS. — AMEN.

Si pruebas la carne [del Señor], vivirás en perenne juventud.
[Ella es] manjar eterno: no lo olvide el pecador. Amen.

Forma el fondo del plano un roseton de relieve, de ocho hojas, perfectamente semicirculares, cuyas enjutas, esmaltadas en oro, y sencillamente grafidas, se levantan sobre otro plano, en el cual se destaca, dentro de una aureola esmaltada asimismo en oro, el símbolo de Jesucristo, representado por la figura nimbada del cordero pascual, levantada sobre una cruz, segun la costumbre de los tiempos medios.

Grande es, con efecto, la importancia que, para el estudio de los vasos sagrados en la Edad-media, ofrecen el CÁLIZ y la PATENA, cuya sumaria descripcion dejamos hecha, no sólo por la materia en que se halla este monumento labrado, sino tambien porque se dan en él, en conjunto, la mayor parte de las condiciones que concurren separadamente en casi todos los cálices de la misma época quizás, y áun de épocas más próximas, dados á conocer por los autores. Mientras unos, cual acontece con el *Cáliz de San Gozlin*, conservado en el tesoro de la catedral de Nancy, y que perteneció á aquel santo, obispo de Toul de 922 á 962 (3), se encuentran adornados de labores cinceladas,

(1) En abreviatura SCI.
(2) Por *Ad te erit.*
(3) Caumont, *Op. cit.*, pág. 118.

piedras preciosas y esmaltes verdes y azules, ó como el de *San Remigio*, ostentan además delicadas filigranas y leyendas, otros ofrecen muy peregrina decoracion, cubierta su superficie de grabados que se destacan sobre un fondo nielado, así en la copa como en el pié, en los cuales se representan los principales pasajes de la pasion y muerte de N. S. Jesucristo, y asuntos tomados del Antiguo Testamento, comprendidos unos y otros en medallones ó entrelazos, con otros varios aderezos de esta índole, entre los cuales se cuentan las cuatro Virtudes cardinales y la representacion de los cuatro rios del Paraíso, segun sucede en el cáliz ansado, perteneciente á la abadía de Wilten, en el Tirol, etc.

El que actualmente estudiamos, demás de los esmaltes en oro que en él se advierten, de las labores y figuras grabadas que se destacan principalmente en la PATENA, y de las piedras preciosas que lo enriquecieron, muestra varias leyendas, no exentas de importancia, y labores de resalto, como lo son las del nudo, cosa que no sucede en ninguno de los cálices de que dan noticia los autores que hemos á este propósito consultado (1). La mayor parte de ellos, si alguna vez, y en períodos de mayor progreso, muestran peregrinos relieves, referentes por lo general á la vida y pasion de Cristo, ó á la imágen de santos y de apóstoles, ó son aquéllos trabajados en un solo plano, ó se hallan adheridos á la superficie y figura del cáliz, cuyo movimiento siguen, sin formar por sí solos un cuerpo, desemejante en su estructura de los demás, como ocurre en el CÁLIZ, hoy de la propiedad del Primado de la Iglesia española.

Análoga observacion nos es dado hacer por lo que se refiere á la PATENA, encontrando, no obstante, en cuanto á la decoracion interior de la misma, cierta semejanza con la del *Cáliz de San Gozlin*, en cuyo centro se advierte un roseton de cinco hojas ó arcos de círculo, cuya periferia forma un cordon de filigrana, si bien en ésta contribuye á su enriquecimiento el concurso de varias piedras preciosas; pero supuesta la significacion de la patena, dedicada á recibir el sagrado cuerpo del Salvador, cuyo símbolo se encierra en el cordero pascual, creemos de mayor importancia al intento la decoracion, sencilla y expresiva, de la PATENA que estudiamos, pues que dá razon al mismo tiempo, del destino de estos vasos sagrados en la litúrgia.

Ahora bien: supuestos los caractéres artísticos que ofrecen el CÁLIZ Y LA PATENA PROCEDENTES DE ASTORGA, ¿puede venirse en conocimiento de la época probable á que corresponden? ¿Podrá asimismo deducirse de la leyenda que decora el pié del presente CÁLIZ, el edificio á cuyo uso fué destinado? Investigaciones son ambas de sumo interés, para nuestro propósito, si bien la segunda no podrá ser realizada, por desdicha, careciendo de mayores antecedentes que los que ha sido dado facilitar al poseedor hoy de esta joya de la orfebrería en los tiempos medios, sin el auxilio de la mencionada leyenda, de cuya eficacia podrán juzgar nuestros lectores adelante. Prescindiendo, en efecto, de la enseñanza que se desprende, así de las labores que enriquecen el nudo del CÁLIZ, como de las formas artísticas que caracterizan las representaciones simbólicas de los cuatro Evangelistas, no ménos que de la del Cordero pascual, que resalta en el fondo de la PATENA, bastarian ciertamente las inscripciones para determinar, con la aproximacion posible, el momento en que hubo de ser labrado este monumento de las artes españolas. La naturaleza de los caractéres en que se hallan escritas, así la que se advierte en el pié del CÁLIZ, como la que rodea á manera de orla el círculo exterior de la PATENA, claramente revela, á quien se halle medianamente impuesto en la historia de la paleografía, que el objeto presente no puede atribuirse sino á los últimos años del siglo XI ó principios del XII. Pero si esta prueba no fuera suficiente á esclarecer punto tan sustancial como interesante, el estudio comparativo de representaciones análogas, que abundan en los monumentos labrados durante aquel período, arrojaria la luz apetecida, persuadiendo del hecho de que pertenece al último desarrollo del *estilo románico*. La incorreccion que se advierte en el diseño de las figuras mencionadas; la manera especial de hallarse trabajadas las labores que decoran el nudo; la forma de su agrupamiento, y principalmente la preponderancia que adquiere en la edad memorada el culto rendido á los Evangelistas, cuyos símbolos se encuentran con notable frecuencia formando parte de la decoracion de los monumentos religiosos, pertenecientes al *estilo románico*, sobre indicar claramente que no pudo ser el CÁLIZ labrado en otra época, demuestran además con entera evidencia, en nuestro concepto, — de acuerdo con cuanto revela la sencillez de los adornos, así del CÁLIZ como de la PATENA, — que corresponden ambos al momento señalado, pues que ni en los tiempos anteriores, en que se desarrolla el precitado estilo, ni en los posteriores, en que empiezan á desvirtuarle los primeros

(1) Vide Labarte, texto y láminas, y á Caumont, *loco citato*.

albores del ojival, que le sustituye, pudieron presentar, así el diseño como la forma de los adornos y figuras del presente monumento, los caractéres que en él resplandecen.

Ocioso sería, por cierto, el empeño de esforzar la demostracion de esta verdad, confirmada plenamente por las leyendas de que llevamos hecha mencion, con tanto mayor motivo, cuanto que, de la investigacion que con las siguientes líneas nos proponemos, ha de resultar justificada. Segun notamos arriba, la inscripcion conservada en el pié del CÁLIZ, se halla concebida en estos términos:

✠ PELAGIVS ⋮ ABBAS ⋮ ME ⋮ FECIT ⋮ AD ⋮ HONOREM ⋮ SANCTI ⋮ IACOBI ⋮ APOSTOLI ⋮

¿Quién era este abad Pelayo, que habia labrado, quizás él mismo, aquellos ornamentos?... ¿Cuál era, y dónde se hallaba situado el Monasterio, en honor de cuyo titular el mencionado abad habia ejecutado aquella obra?... Como dejamos indicado, las noticias que hemos podido allegar sólo nos acreditan el hecho de que el presente CÁLIZ procede de Astorga; pero áun limitando nuestra investigacion á esta antigua diócesis eclesiástica, sufragánea en otros tiempos de la Silla Bracarense, si consideramos el número exorbitante de fundaciones religiosas que existian en Astorga durante la Edad-media, cuya enumeracion movió al docto Florez á decir de una de sus regiones, que allí *sólo se militaba para el cielo*, árdua sería la tarea, y difícil y áun dudoso el éxito que pudiéramos alcanzar al acometerla.

En el sitio conocido por el nombre de *el Silencio*, á causa de llamarse de este modo un pequeño rio que riega parte de la comarca de la antigua *Bergido*, existia, sin embargo, un Monasterio, notable por más de un concepto, consagrado al Apóstol Santiago. Levantado sobre la meseta de una erguida peña, bajo la que se desliza humilde el rio memorado, y de la cual toman apellido de *Peñalva* las sierras que se dilatan por aquella parte del Bierzo, el *Monasterio de Santiago de Peñalva,* dominando vastos horizontes, gozaba de muy agradable posicion, que convidaba á la meditacion, á la penitencia y á la vida contemplativa. Tratando de los orígenes de este Monasterio, han atribuido su fundacion algunos escritores al obispo asturicense Fortis, quien ocupó la silla episcopal en el primer tercio del siglo x (1), basados en el hecho de que el prelado referido dió comienzo á la fábrica de otro Monasterio, próximo al de Peñalva, é inmediato á otro, debido á la piedad del obispo San Genadio, — á quien pertenece la gloria de haber erigido gran número de edificios religiosos en el Bierzo. — Pero habiendo fallecido Fortis ántes de terminada la obra, Salomon, su compañero y sucesor en la Sede, y discípulo de San Genadio, «por no reputar conveniente el lugar» elegido por aquél para la nueva fundacion, «edificó el Monasterio en mejor sitio, que es el llamado hoy *Santiago de Peñalva* (2), segun acredita el testimonio del mismo obispo Salomon, que consta por escritura de Febrero del año 937 (Era DCCCCLXXV), en la cual expresa que el obispo Fortis comenzó la obra; «pero ántes que la pudiese acabar, » murió.» «Entónces yo, — continúa la mencionada escritura, — el sobredicho Salomon indigno de tal honra, fuí electo » en su lugar obispo de Astorga... y pensando terminar su memoria (la fábrica comenzada por Fortis, *quae in memoria » Sancti Jennadii saepe permansura fuisset per remedium animae suae)*, y persistiendo en tal propósito, congregados » todos, Abades y Confesores de los mismos lugares, proveyeron de comun acuerdo que mudásemos esta obra del Silen» cio, por no ser lugar propio para cenobios, y lo edificamos en sitio poco distante de aquel en que fué fundado... etc.» (3).

Terminada en el año referido de 937 la nueva construccion que apellida Florez «magnífica en simetría y materia » de mármoles, de que son las colunas», y cuya notable planta reproduce (4), permaneció en aquel estado hasta el

(1) Vivia, segun el P. Florez *(Esp. Sag.*, t. XVI), por los años de 920 á 929.

(2) *Esp Sagr.*, t. XVI, pág. 38

(3) « ... Domnus Fortis... Episcopus manens advenit ei voluntas desiderii, ut aliam in nomine suo erga Magistrum suum domum aedificasset, qui in » memoria illius saepe permansurus fuisset per remedium animae suae. Ille verò Dominus et magister suus audiens voluntatem ejus, repletus gaudio » magno, sanctificavit ei locum, quod dicunt *Silentium*, ubi fecisset coenobium, quemadmodum illi advenerat in votum; sicut ille praecepit, iste inchoa» vit: et antequam eo voto complevisset, advenit obitum suum, et reliquit illum imperfectum. Tunc verò ego superiùs dictus Salomon indignus talia » portans ordinatus sum Episcopus in ea Sede à Principe Domino nostro Donno Ranimiro: et videns me in vicem Magistri mei positum, cogitavi memo» riam suam perficere, et pergens in voluntate haec agere, congregatis omnibus, Abbates et Confessores de ipsius locis, providerunt è pari consensu, ut » commutassemus ex labore de Silentium, quia non erat locus ipse pro coenobium, et construximus illud paululum ab eo procul in alium locum, qui ibi » erat fundatum, et plus aptum Sancti Iacobi Apostoli vocabulum, et ubi manet tumulatum ipsius Domini Jennadii corpus» *(Esp. Sagr.*, t. XVI, documento núm. VI de los *Apéndices*, pág. 435).

(4) Idem, id., pág. 39.

segundo tercio del siglo XI en que Vita Balteriz y su hermana María «engañadas en su mocedad del diablo, habian »hecho daño á los ornamentos y velos de aquella Iglesia», segun consta en cierta escritura de donacion otorgada por las mencionadas hermanas á este monasterio en el año de 1078, en que se llamaba Fortis el Abad del mismo (1), conservándose hoy como iglesia parroquial la iglesia del Cenobio, perteneciente á la diócesis de Astorga, provincia de Leon, partido judicial de Ponferrada (2). No sabemos, ni es hoy hacedero determinar con exactitud, las causas por las cuales fué consagrado nuevamente este templo en los primeros años del siglo XII (1105), siendo obispo de Astorga Don Pelayo I, á quien pudiese acaso referirse la leyenda del pié del CÁLIZ copiada arriba, constando el acto de la consagracion en una inscripcion que dá á conocer Florez por vez primera, la cual dice de este suerte:

IN ERA CXLIII.ᴬ P.ˢ MLE ET VII ID.ˢ
M̄R̄C CONSECRATA EST HEC ĒCLA
IN HONORĒ S̄C̄I IACOBI AP̄LI ET
DIV PLMOR (3).

Y á la verdad que ignorándose el número y el nombre de los Abades de *Santiago de Peñalva*, á cuyo Monasterio pertenecieron, sin duda alguna, el CÁLIZ y la PATENA que estudiamos, no es posible ni rechazar ni admitir el supuesto de que el obispo don Pelayo, ántes de ocupar la Sede Asturicense (1097), hubiera podido ser Abad del indicado Monasterio, y dedicado entónces, *para honra del Apóstol Santiago*, el CÁLIZ referido, labrado quizás con sus propias manos, á imitacion de lo que hacian por entónces algunos obispos, que no se denigraban en cultivar la orfebrería. El sábio Florez, en el *Catálogo de los Obispos de Astorga* con que ilustra el tratado á esta Iglesia referente, coloca el Episcopado de don Pelayo, siguiendo el testimonio de varias escrituras consultadas al propósito, de 1097 á 1121 en que fallece; y como quiera que léjos de repugnar á la razon y á las prácticas establecidas por aquellos dias, pudo muy bien ser ántes Abad del *Monasterio de Santiago de Peñalva*, en el período de diez y nueve años que median de 1078, en que, cual vimos arriba, era Fortis el Abad, á 1097 en que es Pelayo designado para la Silla de Astorga, no sería con efecto inverosímil que fuera el precitado Pelagius á quien se refiere la leyenda del presente CÁLIZ, contribuyendo á hacer más probable esta hipótesis la circunstancia de encontrarle en 1105 consagrando la iglesia de aquel Cenobio, erigido por la piedad del obispo Salomon, en 937 (4).

Mas como quiera que no sea hacedero afirmar en absoluto el hecho de haber ocupado el obispo don Pelayo la silla abacial de *Santiago de Peñalva*, tampoco es para nosotros lícito que desde luégo aceptemos como verdadero el supuesto de ser él el autor del CÁLIZ cuyo estudio pretendemos en la presente *Monografía*. Existe, con efecto, en la iglesia parroquial de aquel título, que es la labrada por el obispo Salomon, entre los sepulcros de San Genadio, San Urbano y otros, el de cierto Abad del antiguo Monasterio, llamado Estéban, oriundo «de ilustre sangre de Francia», que murió en la Era de 1170, año de 1132, y á quien se halla dedicado el siguiente epígrafe:

Clauditur in Christo sub marmore Stephanus isto
Abbas egregius | moribus eximius
Vis Domini verus, | rectusque tenore severus,
Discretus, sapiens, | sobrius ac patiens,

(1) *Esp. Sag.*, t. XVI, pág. 42.

(2) «Hoy, — escribe el P. Florez (pág. 42), — se halla reducido á Parroquia de un pueblo de Serranos, que pertenece á la Iglesia de Astorga, una »de cuyas dignidades es el Abad de Santiago de Peñalva, el qual pone allí Vicario, y tiene toda la jurisdiccion de aquellos bienes.»

(3) El erudito P. Florez, la interpreta en estos términos:

In Era centesima quadragesima tertia post milesimam, et VII Idus
Martii, consecrata est haec Ecclesia
in honorem Sancti Iacobi Apostoli, et
divorum plurimorum.
(*Esp. Sagr.*, t. cit., pág. 196.)

(4) Conocida la fecha en que murió el obispo don Pelayo (1121), catorce años despues de ser elegido para la mencionada Sede, pudo muy bien haber nacido en 1041 y contar setenta años en la época de su fallecimiento; de manera que si fué en efecto Abad del *Monasterio de Santiago de Peñalva*, sólo pudo obtener esta dignidad despues de 1078, en que contaba treinta y siete años, ascendiendo al Episcopado á los cincuenta y seis.

Grandis honestatis | magnaeque vir pietatis,
Dum sibi posse fuit | vivere dum licuit.
Quem nobis clarum | genuit gens Francigenarum,
Rectorem juvenum, | dogma, decusque senum,
Gervasii festo cessit | fragilique senectae.
Virtus celsa Dei | propitietur ei.
Annum centesimum | duc, septies addito denum.
Mille quibus socies, | quae fuit Era scies,
XIII. Klds. Jul. obiit Stephanus, Era MCLXX.
Pelagius Fernandez jussit | fierit, Petrusque notavit (1).

En ella se observa que mandó labrar y áun componer este epitafio cierto *Pelagius Fernandez*, quien por esta circunstancia, digna de ser reparada, parece que hubo de suceder á aquel santo varon Estéban en la direccion del Cenobio de *Santiago de Peñalva*, por más que ni lo exprese con la voz *succesor* ni con la palabra *Abbas*, las cuales no permitirian duda alguna en este sentido. Por otra parte, en el período á que segun los caractéres artísticos quilatados en el presente Cáliz, debió tal vez ser labrado, sólo de estos dos Pelayos encontramos hecha mencion en los documentos consultados con toda diligencia por Florez, aunque en cierto privilegio concedido en 1087 por Alfonso VI á los clérigos de la Catedral de Astorga, siendo obispo el celebrado Osmundo, figura entre los confirmantes el nombre de un *Pelagio Romaniz*, *Abbas Sancti Petri Montis* (2). ¿Sería acaso *Pelagius Fernandez*, Abad de *Santiago de Peñalva* en 1132, el *Pelagius* del presente Cáliz? ¿Fué el obispo don Pelayo el Abad de *San Pedro de Montes*, que en 1087 aparece confirmando el mencionado privilegio de Alfonso VI? Si, como parece acreditar esta última fecha, que concuerda perfectamente con los datos que hemos podido reunir respecto del Pelayo que en 1105 consagra la iglesia de Salomon,— subió éste de la silla abacial de San Pedro á la silla episcopal de Astorga, ¿qué relacion existe entre el Cáliz á que nos referimos y la consagracion del templo de Santiago? ¿Puede aceptarse el supuesto de que hiciera referencia en la inscripcion del precitado Cáliz á la dignidad que habia tenido ántes de ser obispo de Astorga, cuando aquella dignidad la habia ejercido en otro Monasterio distinto del de *Santiago de Peñalva?* No juzgamos, en verdad, ni propio ni verosímil que tal aconteciera, pues fácilmente se comprenderá que á haber hecho donacion de aquel precioso *vaso sagrado*, siendo obispo, á la referida iglesia, en lugar de ABBAS, palabra que en la inscripcion claramente aparece, hubiese escrito EPISCOPUS; y en este caso, no sería lícito dudar de que á él fué debido tan estimable testimonio de su piedad y de su magnificencia.

¿Fué el *Pelagius Fernandez* que mandó hacer y notar el epitaficio del Abad Estéban en 1132, el artífice por quien fueron labrados el Cáliz y la Patena, que hoy posee el Primado de Toledo? A la verdad, que no repugnando á los caractéres artísticos que resplandecen en este monumento, el que pudiese haber sido construido en aquella fecha, no creemos despropositado el supuesto de que con efecto á él corresponde; y en tal sentido, mientras que no existan testimonios de mayor excepcion, que acrediten lo contrario, en medio de la oscuridad que se advierte en cuanto se relaciona con el presente Cáliz y con el *Monasterio de Santiago de Peñalva*, á que perteneció, sólo nos es dado afirmar en hipótesis que fué labrado por el sucesor de Estéban en la dignidad abacial del Cenobio de Salomon, entrado ya el segundo tercio de la xii.ª centúria.

Obtenida esta conclusion, sólo nos resta, para dar por terminada nuestra tarea, el manifestar en este sitio la complacencia de que nos hallamos poseidos, al ver salvada ya del inminente riesgo de perecer á manos interesadas esta joya de la orfebrería de la Edad-media en nuestra España, cuya riqueza le hace competir con los afamados cálices de San Gozlin y de San Remigio, que han merecido particular estudio entre los doctos de otros países. En poder de persona tan ilustrada como el actual Primado de la Iglesia española, quien ha prestado con su adquisicion meritorio servicio á la ciencia arqueológica, librando este interesante monumento de la destruccion á que habria sido condenado sin recelo, por aquellos que le privaron de las piedras preciosas, que debieron un dia enriquecerle. Cuántos como este precioso Cáliz habrán desaparecido, entre multitud de joyas inestimables de otras edades y otros artes, bajo la accion

(1) *Esp. Sagrada*, t. cit., pág. 41.
(2) Véase el documento núm. xxi del tomo tantas veces citado de la *España Sagrada*.

del soplete del platero, y cuántos habrán ido á aumentar las colecciones arqueológicas de Museos extraños! — Acaso en los escondidos y numerosos edificios de religion, que han existido en nuestra patria y se conservan todavía, se guarden monumentos de esta categoría y de esta importancia, cuyo destino sea por desdicha el reservado á los productos de la orfebrería en general, que tanto despiertan la codicia en los humanos corazones! Tal vez una investigacion escrupulosa é inteligente, realizada en los edificios aludidos, podria proporcionarnos sin disputa entre las demás naciones, el puesto que nos corresponde y que nos niegan con dolorosa indiferencia los escritores extranjeros, en lo que se refiere al cultivo de aquella arte derivada, demostrando con el auxilio de tales monumentos, que si nuestros gloriosos antepasados se consagraron con santo ardor á la empresa de la Reconquista, no descuidaron por eso ni en las esferas del arte, ni en las de la industria, el seguir el impulso general que determina la historia de la civilizacion europea en los tiempos medios, así como en las literarias les cupo la inmarcesible gloria de marchar á la cabeza de sus contemporáneos.



Millan dibujó y litº

MEDALLONES HISTORICOS DEL
Museo Arqueológico Nacional

MEDALLONES

HISTÓRICOS Y ARTÍSTICOS

DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL;

POR

DON JUAN DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO.

I.



La fabricacion de las monedas, durante la Edad-media, habia llegado á tal decadencia, que bien puede aplicársele los duros calificativos de bárbara y grosera que le dan algunos autores. Símbolos casi informes constituian todo su ornato; las cabezas, y sobre todo los retratos, fueron desapareciendo; y llega á tal punto el abandono en este ramo del arte del grabado, que con escasas excepciones, hay que acudir á los sellos, ejecutados con más cuidado y habilidad, para encontrar algunos datos que permitan juzgar de los talentos de aquellos artistas, y para no interrumpir con un gran vacío la historia de este arte, desde las monedas de los emperadores romanos hasta las primeras medallas del siglo XV.

Para obtener sellos en cera bastaba con hacer un molde, siendo muy excepcionales las veces en que el sello se vaciaba en oro, y algunas otras en bronce y plata; pruebas ó repeticiones todas ellas, algo más esmeradamente hechas, de los sellos comunes.

En la época del Renacimiento, la vista de los hermosos bustos de las monedas y medallas romanas del alto imperio, inspiró el pensamiento de reproducir en forma análoga la efigie de los hombres importantes de la época; pero no teniendo medios mecánicos para hacer la acuñacion, por no conocerse todavía el volante, recurrieron al mismo procedimiento que para los sellos, y fundian las medallas, repasándolas despues cuidadosamente á buril.

Este arte imperfecto de los medallones fundidos y repasados, estuvo en uso en Italia y en Francia durante el siglo XV; pero habiendo inventado, á principios del XVI, Víctor Camelo, el arte de abrir los cuños en acero, el número de las medallas acuñadas fué en breve mucho mayor que el de las fundidas, sin embargo de lo cual continuaron éstas en uso durante todo el siglo llamado por excelencia del Renacimiento.

La Alemania produjo muy hermosos ejemplares en la misma época. En el siglo XVII, mientras semejante procedimiento caia en desuso en toda Italia, Dupré y Warin le dieron en Francia nuevo lustre. Los últimos medallones notables que podemos citar en este género, pertenecen á los últimos tiempos de Luis XIV.

Pero el país á donde tenemos que convertir nuestras miradas para estudiar el renacimiento de este arte, es á Italia,

donde desde 1440, hasta el fin de la centuria décimaquinta, llegó el arte de fundir y de grabar los grandes medallones á inmensa altura, siendo el que produce tan completa reaccion hácia este importante ramo de las bellas artes, el célebre Victor Pisano, llamado más generalmente el Pisanello.

Nacido en el Veronés, floreció y vivió en la primera mitad del siglo xv; y aunque se tienen escasísimas noticias de la primera parte de su vida artística, y de quiénes fueran sus maestros, pues no es exacto, como supone Vasari, que estudiara con Andrea del Castagno, es lo cierto que, desde muy jóven, habia adquirido una gran reputacion como pintor, hasta el punto de que disputa á su contemporáneo Massaccio, lumbrera de la Escuela florentina, la gloria de haber dado su gran impulso á la pintura en el siglo xv. Vasari, Biondi y todos los que pudieron ver sus obras, le recomiendan como el primero que supo hacer escorzos atrevidos, y que llegó á tal grado en la representacion de los animales, los caballos especialmente, que parece imposible ir más allá en la verdad de sus formas y en la naturalidad de sus movimientos. Las pinturas del Pisanello han desaparecido casi por completo; pero sus magníficos medallones subsisten, para justificar el gran mérito de este artista y la justicia de los elogios que se le han prodigado.

Es necesario, sin embargo, no confundirle con Giunta Pisano, pintor que nació en Pisa y que murió en 1236, el cual dejó algunas obras notables, y sobre todo frescos en Asis, abriendo la senda que con tanta gloria recorrió despues Cimabue: tampoco con Nicolás Pisano, arquitecto y escultor del siglo XIII, que debió su nombre á haber nacido tambien en Pisa, que trabajó en Nápoles para Federico II, y de quien son los planos del San Antonio de Pádua, de la Trinidad de Florencia y del campanario de San Nicolás de Pisa; y como escultor, la urna sepulcral de Santo Domingo en Bolonia: ni ménos con el hijo de éste, Juan, tambien llamado el Pisano por igual causa que su padre, y que habiendo nacido en 1240, murió en 1320, dejando como gloriosas huellas de su paso sobre la tierra, el plano del célebre camposanto ó cementerio de su patria, del castillo nuevo de Nápoles, y el mausoleo de Benedicto XI en Perusa.

El renombrado Pisanello, veronés, y no de Pisa, que dedicó al grabado, al mismo tiempo que á la pintura, toda la actividad de su artística inteligencia, vivió un siglo despues, siendo de los que, en la imitacion de lo antiguo, con especialidad en sus medallones, contribuyó tan poderosamente al triunfo decisivo del Renacimiento.

Justamente halagado por la fama, Pisanello recibió los mayores homenajes de los príncipes de su tiempo, y las alabanzas de los mejores poetas que entónces florecian. Martin V le llama á Roma; Mahomet II le pide á Segismundo Malatesta, uno de los más entusiastas protectores del grande artista, que influya con él para que pase á sus Estados; y el poeta Tito Vespasiano Strozzi le dedica un elogio en versos latinos, en el cual sublima tanto al pintor, y bien podemos llamar escultor veronés, que dice dejó atrás á Policletes y que Fidias le cedió su palma.

Pero lo que prueba mejor que los elogios de Strozzi la influencia del Pisanello en su época, es ver la colonia de grabadores de medallas que á su ejemplo se forma en Verona, su patria. Mateo de Pasti, su rival en la córte de Segismundo Pandulfo; Julio de Latorre, Juan María Somadeyo y Juan Carotto, todos ellos tambien veroneses; Sperandio, de Mántua; Boldu y Maresccoti, de Venecia; Juan Francisco, de Parma; Pedro, de Milán; Andrea, de Crémona; Clemente, de Urbino. Todos posteriores al Pisanello, y embebidos en su escuela, van extendiendo por todas las ciudades cercanas el arte de aquel célebre veronés, no pasando el Apenino sino más tarde; consiguiendo Nicolás de Florencia, el primero que lo ilustró en la Toscana, alcanzar tan justa gloria como la de los grabadores de la Galia Cisalpina.

Dimos hace poco el nombre de escultor, más que el de grabador, al Pisanello, tanto porque como una manera de escultura está reconocido el arte del grabado en hueco, como porque, mejor todavía que en la actualidad, en que en hueco suelen abrirse los cuños, los procedimientos técnicos de los que en el siglo xv, y áun en el XVI, labraban tales medallas, no era otra cosa sino un trabajo escultural. Hacian primeramente la medalla que habia de servir de molde, se sacaba éste, y en él se iban vaciando, generalmente en bronce, los ejemplares, retocándolos despues cuidadosamente con el cincel y el buril. Todo esto, como se comprende á primera vista, es procedimiento de escultor más que de grabador.

Las medallas y medallones artísticos de esta época, y por tales medios terminados, generalmente eran de cobre ó bronce, mejor que de plata; pues viviendo los que las labraban en una época verdaderamente artística, comprendian con gran acierto que el mérito estético era el que habia de dar verdadero valor á su obra, y no la excelencia de la materia empleada en ella. Así son escasísimas las de plata que de aquel período se conservan en los monetarios,

teniendo el de nuestro Museo Arqueológico Nacional la rara fortuna de poseer uno de los mejores del Pisanello, hecho de aquel metal, y que bien puede llamarse único.

Importantes todas las obras del maestro veronés, sobresale entre ellos y entre la rica y numerosísima coleccion de medallas que se conservan en nuestro Museo Arqueológico Nacional, así por la excelencia y rareza del metal en que está fundido, como por la perfeccion de su dibujo y la maestría con que fué despues retocado.

Este magnífico ejemplar, que ocupa la parte superior de la lámina que acompaña á esta monografía, tiene en el anverso el busto de Alfonso V de Aragon á la derecha, armado con coraza lisa de batalla, sobre la que se ve en el lado izquierdo la *tarja* y en el derecho el *ristre*, y por debajo en la parte del cuello la cota de malla. Su expresiva y enérgica, á la vez que bondadosa fisonomía, refleja los rasgos especiales de carácter que distinguieron á aquel monarca, no sin razon llamado *el Magnánimo*, comprendiéndose fácilmente que retrato, y retrato parecidísimo del conquistador de Nápoles, fué el que en su hermoso medallon nos dejó el artista.—Delante, y á la altura del pecho, está la corona real entre las letras que forman el año, colocadas encima y debajo, en esta forma:

· M ·
· C · C · C · C ·
(corona real)
XLVIIII

Detrás del busto se ve el casco crestonado, sobre el cual, como adorno, hay un libro abierto, en el que está escrito: VIR SAPIENS DOMINABITVR ASTRIS. Encima, y siguiendo la curva del medallon, se lee: DIVVS ALPHONSVS REX; y debajo, en dos líneas rectas, se completa aquella leyenda con los cualificativos, con gran justicia aplicados al Rey: TRIVMPHADOR · ET · PACIFICVS.

En el reverso se ve un águila, majestuosamente posada sobre un árbol seco entre unas rocas, la cual acaba de matar á un corzo, tendido á sus piés, invitando á otras aves de rapiña á que disfruten de su presa. Atendiendo á esta simbólica composicion, referente á la verdadera magnanimidad del rey aragonés, á un lado y otro del águila que lo simboliza, se lee en dos líneas:

·LIBERA LITAS·
·AVGV STA·

Debajo, en un plano muy rehundido, para indicar que el nuevo epígrafe era extraño á la composicion artística, siguiendo la curva del medallon, se lee el nombre del autor en esta forma: PISANI PICTORIS OPVS.

La ejecucion de esta verdadera obra de arte, más que minuciosa, es inteligente y atrevida, sin que por esto dejen de encontrarse detalles admirablemente concluidos, tales como el cabello del busto y el corzo, sin que el más exigente tenga nada que exigir al modelado de la cabeza del rey.

Tan notabilísimo ejemplar mide 108 milímetros de diámetro, y pesa 442 gramos 8 centígramos.

Perteneció al monetario del abate Rothelin, que se compró para la Real Biblioteca en tiempo de Felipe V, y que fué la base del actual monetario del Museo, pues sabido es que éste vino con los demás objetos arqueológicos que se conservaban en dicha Biblioteca (convertida en Nacional ya muy entrado nuestro siglo), con arreglo al decreto de fundacion del Museo Arqueológico nacional, de 18 de Marzo de 1867.

En la obra titulada *Tresor de numismatique et de Gliptique*, con láminas y grabados, por el procedimiento *Collas*, bajo la direccion de Mr. Pablo Delaroche, pintor, de Mr. Enrique Dupont, grabador, y de Mr. Cárlos Lenormant, anticuario, se copia otra muy parecida á la nuestra, en la lám. I, núm. 2, y descrita en la pág. 2 del tomo dedicado á las medallas fundidas y cinceladas en Italia (París, 1834), del siguiente modo:

· DIVVS · ALPHONSVS · REX · TRIVMPHATOR · ET · PACIFICVS· *El divino Alfonso Rey triunfador y pacífico.* Busto á la derecha de Alfonso V, la cabeza desnuda, el busto cubierto con la armadura; á la izquierda, en el campo, su casco; á la derecha la corona real sin cerrar, y la fecha M · C · C · C · C · XLVIIII—1449.

LIBERALITAS · AVGVSTA. *Liberalidad imperial.* Un águila, que acaba de matar y dejar caer en tierra un animal silvestre parece invitar á los buitres y otras aves de rapiña que le rodean, á tomar parte en el botin. En la parte inferior de la medalla se lee: PISANI · PICTORIS · OPVS. *Obra de Pisano, Pintor.* — Es de bronce.

Diferénciase esencialmente este y el de plata que tiene nuestro Museo, en que el de bronce lleva el casco del anverso completamente liso, sin el libro, ni la inscripcion que hemos transcrito. Probablemente se harian primero los ejemplares de bronce, y despues el artista, al vaciar el nuevo y acaso único de plata, que dedicó al rey, le añadió el libro con su significativa inscripcion, atinadamente aplicada al monarca aragonés.

Otro medallon del mismo artista y del mismo monarca, aunque no reproducido en la lámina, guarda el Museo, acerca del cual se dice en la *Noticia histórica descriptiva* del mismo: «Otro medallon del mismo artista, publicado en algunas obras, siempre con gran recomendacion y alabanza, es el que tiene en una de sus caras el busto de Alfonso V, á la derecha, encima de una corona real, y la leyenda

DIVVS · ALPHONSVS · ARAGO · SI · SI · VA · HIE · HVN · MA·
SAR · COR · REX · CO · BA · DV · AT · E · N · C · R · C ·

y en la otra

VENATOR INTREPIDVS

Hombre desnudo (Alfonso), blandiendo un cuchillo para herir á un jabalí que corre, y sobre el cual se arroja, y al que un perro sujeta por la oreja.

Debajo:

OPVS PISANI PICTORIS.

Bronce. — Módulo, 114 milímetros.»

Lo mismo en esta que en todas las demás obras del célebre maestro, sobresalen la noble sencillez y exactitud en el dibujo, el acierto con que distingue los retratos, de las cabezas puramente de invencion, y las acertadas composiciones de los reversos, en los cuales fué el primero que se atrevió á presentar los escorzos, que si dificilísimos son en pintura, mucho más lo son en relieves, donde el artista no tiene los auxiliares del color y del claro-oscuro, necesitando fiarlo todo á la acertada combinacion de los planos y de las líneas.

La medalla dedicada por el Pisanello al gran monarca Alfonso V no podia ser más merecida ni encontrarse más en armonía con las altas dotes que distinguian al monarca aragonés, grandes cualidades como príncipe y como guerrero, y con las cuales, ya esforzado, enérgico y de una actividad incansable en las guerras; ya prudente, magnánimo y justo, gobernando; ya clemente más que severo, y siempre espléndido y benéfico, se hizo digno del merecido elogio que un cronista aragonés le tributó, diciendo «que fué el más esclarecido príncipe y más excelente que hubo en Italia desde los tiempos de Carlo-Magno. Cultivando, á la vez que sin cesar agitaba sus victoriosas armas, y protegiendo las letras, se presenta á los ojos de la posteridad, aquel guerrero formidable, conquistador insigne, gran político, monarca magnánimo, empleando el último tercio de su vida, el único en que pudo gozar de algun reposo, en la lectura y estudio de los autores clásicos, en el trato y comunicacion con los literatos de su reino, en proporcionarse maestros y profesores que le instruyeran en las artes liberales, en la retórica y poesía, en la historia, en las ciencias eclesiásticas y en el derecho canónico y civil, remunerándoles con pingües estipendios y aspirando él á ganar el renombre de sabio, que preferia á los de guerrero y conquistador, y que al fin la Historia le ha reconocido. Nobles aficiones y levantados pensamientos, pues segun testimonio de un escritor contemporáneo del monarca, hicieron entrar á su reino de aragoneses y catalanes, en grandes vias de adelanto y de cultura intelectual; que al decir de Pedro Miguel Carbonel, célebre escritor catalan de los siglos XV y XVI y archivero de la Corona de Aragon, en «edat de cinquanta anys se dona en apreñde les arts liberals primer en gramatica e apres en poesia y en rethorica, fins en la fi de sos derners dias tengué maestres en thologia, en drech canoniche civil, poetes, oradors, etc., als quals no planya donar grans salaris, stipendis y quitacions... *Nosaltres vasalls del dit rey de Aragó usaven mol de la barbaria, ne tenien aquella suavitat y elegancia que per gracia de Nostre Senyor tenen vuy alguns... E perzo tots som obligats al dit rey Alfonso qui axi'ns ha despertats e mostrat cami de apendre, sabrer e aconseguir tant de bé y tresor com son dites sciencies, especialment de art oratoria e poesia.*»

Labrada la medalla que nos ocupa, precisamente en época en que, dueño por completo de Nápoles y ejerciendo decisiva influencia en toda Italia, acababa con su prudencia de atraerse la voluntad de los milaneses, sin aceptar el señorío de Milan, que por el testamento del duque Filipo María Visconti habia heredado, prefiriendo al título de

soberano de aquel rico territorio el de defensor y protector de su libertad, parecen responder perfectamente los dos cualificativos TRIUNFATUR et PACIFICUS que al aragonés monarca le dá en su medallon el Pisanello, á aquel noble rasgo de político desprendimimiento; y el libro abierto con el lema *Vir sapiens dominabitùr astris*, acaso fuera puesto aludiendo á los vastos conocimientos del rey, ó tal vez frase de este mismo, puesto que tan amante era de las excelencias del saber.

El reverso de este medallon no puede ser más elocuente símbolo del magnánimo proceder de aquel gran monarca, que durante toda su vida estuvo acudiendo generoso á príncipes y magnates de la inquieta é instable Italia y de la ingobernable España, concediendo generoso á los mismos á quienes otorgaba su proteccion con *verdadera* y *augusta liberalidad*, el fruto de sus victorias.

II.

De gran mérito artístico tambien, áun cuando de época posterior á la del medallon que acabamos de estudiar, es el que señalado en la lámina con el núm. 2, no tiene reverso, y en el anverso lleva el busto, á la derecha, de Fernando el Católico, vestido con sencillo traje civil, y en la cabeza el característico birrete ceñido con la corona, que ocultan por los lados y detrás de la cabeza las caidas del birrete mismo, recogidas y sujetas sobre la corona con un boton ó escarapela. Encima del busto una cruz equilateral marca el principio y fin de la leyenda, cuyas palabras separan en lugar de puntos pequeñas rosas, y que dice así: DIVVS · FERDINANDVS · CATHOLICVS · HISPANORVM REX · RO · ECCLESIE · PROTECTOR.

Ninguna otra leyenda ni indicacion lleva este relieve para que podamos asignarle fecha determinada; pero el calificativo de *Católico* nos indica sin género de duda que debió ser posterior al año de 1497, pues entónces fué cuando el Pontífice Alejandro VI, fundado en la piedad y personales virtudes de los monarcas españoles Don Fernando y Doña Isabel, en el mérito de haber llevado á feliz término la guerra contra los infieles, en el servicio inmenso que prestaban á la religion propagando sus santos dogmas por el nuevo mundo que acababa de descubrir Colon, auxiliado por la superior inteligencia de la reina, sin igual en la historia, y en la proteccion que dispensaban á la causa de la Iglesia en general, y en particular á la Silla Pontificia, les concedió el honrosísimo dictado de Católicos con que han pasado á la posteridad.

Ninguna noticia, ni tradicional ni escrita, existe en el Museo Arqueológico acerca de la historia de este medallon, que, sin reverso, más parece simplemente un retrato escultural en bajo relieve, sino la de que desde los tiempos más remotos de la Biblioteca de Palacio existió en su siempre célebre monetario, de donde fué trasladado sucesivamente á la Nacional, y de aquí al Museo.

El arte de él, su perfecto dibujo y su manera especial de factura, claramente nos revelan su orígen italiano, y que debió ser hecho por alguno de los discípulos de Pisanello; y acaso se labrase en Italia con motivo de la declaracion de Católico hecha por el Papa, lo que parece confirmar la frase con que la leyenda termina, llamándole protector de la Iglesia romana; que así era en efecto considerado, y con justicia, pues como dijo el Gran Capitan al Papa al despedirse de éste, despues de haberle recobrado por órden de Fernando el Católico el puerto de Ostia, defendido por el célebre aventurero Menaldo Guerri, por vindicar la autoridad Pontificia atropellada por los franceses, habian ido las armas españolas á Italia; por sus buenos oficios consiguió no les impusieran la ley los Ursinos; y en ocho dias lograron reconquistar el indicado puerto, cuya posesion tenia en tanta estima Alejandro VI, que habia dicho con tal motivo: «*Si las armas españolas me recobraran á Ostia* en dos meses, deberia de nuevo al rey de España el Pontificado.»

Puede por todo ello asegurarse que este medallon debió ser labrado en Roma ó en algun otro punto de Italia, donde se cultivaba el arte de Pisanello, recordando los grandes merecimientos para la Iglesia del esforzado y político esposo de Isabel de Castilla.

Mide este relieve 0,12 centímetros de diámetro.

III.

Tampoco se tiene noticia del autor del medallon de Cárlos V, que lleva en la lámina el núm. 5, y en cuyo anverso se ve el busto del emperador, á la izquierda, vestido á la usanza romana, coronado de laurel, con la leyenda IMP · CAES · CAROLVS · V · AVG; y en el reverso el emperador, armado de todas piezas, excepto la cabeza, que lleva descubierta, y en la mano derecha el cetro, y la leyenda PHILIPVS · AVSTR · CAROLI · V · CAES · F.

El deseo de imitar las costumbres romanas á tal extremo llevado por este emperador, que se conserva una armadura suya hecha á semejanza de las que usaban los grandes capitanes del pueblo-rey, llega en esta medalla hasta poner el nombre de César, ó inmediato sucesor á la corona en el reverso, de la misma manera que lo hacian los emperadores romanos.

A pesar de no haber dato en que apoyarlo, la grandiosidad en los relieves de esta medalla de bronce hacen sospechar si podria ser obra de Leon Leoni, escultor en bronce y grabador en hueco, que habiendo nacido en Arezo y dedicádose primero al arte de la platería y despues á la escultura y al grabado, hizo muchas y muy bellas obras, sobre todo retratos en hueco, y con tal acierto, que llegó á ser el profesor de más fama que habia entónces en Italia, llamándole Cárlos V á Bruselas y enviándole despues á España, donde concluyó la estátua de Cárlos V, que se conserva en el Museo del Prado, y otras medallas citadas por sus biógrafos. No creemos sea óbice el silencio de éstos acerca de la moneda que nos ocupa, porque no habian de mencionarlas todas.

Esta medalla procede tambien de las antiguas colecciones de la Biblioteca Nacional, y mide 0,10 de diámetro.

IV.

De más cercana época, aunque no inferior en el arte, y firmada por eximio artista, la medalla que lleva el núm. 3 en la lámina, es otra de las más notables que guarda nuestro Museo Arqueológico Nacional. De joya artística está calificada, y con razon, en la *Noticia histórico-descriptiva* del mismo Museo, publicada en el presente año, donde se la describe con toda exactitud en esta forma: «Medalla en bronce de D. Francisco de Liévana, Secretario de Felipe II, obra de Pompeyo Leoni.»

«Tiene en su anverso su retrato, ejecutado con una delicadeza, una pastosidad y una perfeccion que maravilla. Al rededor lleva la leyenda FRAN · FERNAN · ALIEVANA · FHILI II · HISP · R · A SECRETIS CVBICVLI ET ITALIAE REGENS (firmado) POMP. L. 1575.—Reverso: STABILIS VT NEC METV NEC SPE... La justicia sobre una roca combatida por las olas y los vientos.»

Conocido de nuestros ilustrados lectores el célebre escultor, que segun opinion de Vasari igualó (y en nuestro juicio superó) á su padre Leon, que acabamos de mencionar, por las muchas obras que dejó en España, donde al regresar aquél á su patria quedó sirviendo á Felipe II, obras que pueden admirarse en el Escorial, en Aranjuez y en Valladolid, no lo igualó ménos como grabador y autor de medallas, de cuyo linaje de trabajo nos dejó tan acabada muestra en esta obra, que es indudablemente de lo más notable que ha producido el arte.

Mide 0,5 de diámetro, y procede tambien de las mismas colecciones del Real Palacio, donde ya existian reunidas algunas de ellas á la venida á España de la dinastía de Borbon.

V.

Aunque no es medalla en el sentido propio de esta palabra, no hemos querido prescindir de dar á conocer á nuestros lectores un repujado de oro, admirablemente cincelado despues (núm. 4 de la lámina, en su mismo tamaño), que se conserva tambien en la seccion de numismática de nuestro Museo. Representa el retrato de un caballero de expresiva y enérgica fisonomía, con cabello en cortos mechones y larga barba, el cual viste armadura con alta gola, adornada con grecas de esmalte y oro, bajo la cual sobresale rizada gorguera. Sobre el hombro derecho se ve el principio de la banda de general, y lleva el toison de oro pendiente del cuello.

Esta admirable escultura, tan delicadamente cincelada como de correctísimo dibujo, vino á la Real Biblioteca cuando á fines del pasado siglo se le restituyeron diferentes objetos que le habian sido sustraidos, robo que costó la vida á sus autores, y no se sabe si estaba ya ántes en ella ó si formaba parte de otros varios objetos aprehendidos á los ladrones, algunos de ellos procedentes del Monte de Piedad. Es una verdadera alhaja, no ya por ser de oro, sino por el imponderable mérito artístico que la avalora, hasta el punto de no concebirse haya podido labrarla otro cincel que el inimitable para esta clase de trabajos, de Benvenuto Cellini. Los cuatro agujeros que tuvo en los cuatros extremos de su elíptica curva, y que están quebrados, como si violentamente se hubiera arrancado del sitio á que estuviera unida, indican claramente que estuvo cosida, ó sujeta con pequeños clavos, sirviendo de una ó de otra manera de adorno en vestido ó en armadura. Al verle, acude á la memoria el recuerdo de la costumbre seguida en el siglo XVI, de poner en los birretes medallas ó planchas de oro cincelado, trabajos en que tan alta reputacion habia alcanzado el milanés Caradosso Foppa, que no las vendia por ménos de cien escudos cada una; pero sin que por esto afirmemos que tal destino pudo tener este célebre repujado, por más que para otro análogo, si no para el mismo, se labrase.

Cuál sea el personaje que representa, despues de la comparacion que de él hemos hecho con gran número de retratos de la época y del siglo XVII, no nos cabe duda en que sea el célebre Duque de Alba, el renombrado gobernador de los Países-Bajos. En la riquísima coleccion de estampas de la Biblioteca Nacional, y entre las que pertenecieron al erudito académico D. Valentin Carderera, hay muchos retratos del mismo Duque, con igual armadura, la banda y el toison de oro, que guardan perfecta semejanza con el repujado de nuestro Museo, viéndose en alguno de ellos grabado al agua fuerte, hasta las mismas grecas, aunque no tan marcadas en la gola; siendo el más notable de estos retratos el que se ve en el centro de la satírica composicion en forma de escudo, grabada admirablemente en el mismo siglo XVI por Teodoro de Bry.

Despues de este minucioso exámen y comparacion, para nosotros no es ya dudoso el personaje representado en esta riquísima é inestimable joya de nuestro Museo Arqueológico Nacional.



Acevedo copio y cromo litº

Lit de J M Mateu [illegible]

LA PURISIMA CONCEPCION.

Copia del cuadro original de Murillo

(Museo del Prado de Madrid)

LA PURÍSIMA CONCEPCION

CUADRO ORIGINAL

DE BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO,

QUE SE CONSERVA EN EL MUSEO DE PINTURAS DEL PRADO (MADRID).

(Núm. 879. — Alto, 0,91. — Ancho, 0,70.)

POR

DON JUAN DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO.

I.



XTRAÑO habrá de parecer á algunos de nuestros lectores ver figurar entre los objetos que reproduce nuestro MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES, la copia de uno de los mejores cuadros que de Murillo guarda la Pinacoteca madrileña, por creer que tales obras, esencialmente pictóricas, sin carácter alguno arqueológico, no entran en los límites de este libro; y para acudir á tal observacion, que áun ántes de leer la monografía harán los que vean su título y objeto, hemos querido precederla de este preámbulo, que juzgamos necesario para motivarla dentro de la presente obra.

Nosotros creemos que el propósito de los Museos arqueológicos y la alta mision que están llamados á desempeñar en las modernas sociédades, no es satisfacer pueril vanidad de acopiar objetos curiosos, sino que esta aglomeracion en locales convenientemente dispuestos, y con agrupaciones científicamente ordenadas, tiene por objeto asistir á las diversas evoluciones por que el arte ha pasado en todos los pueblos, para realizar la idea de la belleza, los esfuerzos hechos por el trabajo humano con el propósito de producir utilidad en los múltiples objetos aplicados á los distintos usos de la vida, y las nobles aspiraciones de la industria, llamando en su auxilio al arte, para producir obras útiles, realzadas con las bellas manifestaciones del sentimiento estético.

Así tenemos la íntima conviccion de que, á ser posible, no debian formar agrupaciones separadas los Museos arqueológicos y los de Pintura y Escultura, sino reunirse todos, para que el espíritu investigador pudiese recorrer los adelantos, progresos y perfeccionamientos de la pintura, por ejemplo, desde Zeuxis hasta Velazquez; los adelantos técnicos en la cerámica, desde la tosca vasija labrada sin rueda y cocida al sol, ó bajo la ceniza de una hoguera, hasta las artísticas obras de Sajonia y del Retiro; los esfuerzos hechos para medir el tiempo, desde la clepsidra á los relojes genebrinos; convirtiéndose de este modo el Museo en verdadero y elocuente libro, escrito con los mismos monumentos, y en el cual se pueda seguir sin solucion de continuidad la marcha progresiva del génio y del ingenio humano en todas sus manifestaciones.

Nunca hemos podido comprender esas divisiones de Escuela que pretenden hacer algunos entre lo puramente arqueológico y lo esencialmente artístico, abrigando la conviccion de que habrá de llegar un dia en que, abandonadas esas prácticas, más rutinarias que científicas, se entre en el único sendero posible, si el estudio de lo pasado ha de ser el gran maestro de lo presente y previsora enseñanza de lo porvenir.

Por eso en nuestro libro hemos dado cabida, así á monumentos de los llamados solamente arqueológicos, como á los de historia de las bellas artes y de la industria, sin que nos detengamos en tal ó cual siglo porque allí, se dice, termina lo histórico y empieza lo que casi puede considerarse como contemporáneo, sino que hemos preferido dar idea de las muchas riquezas artísticas é industriales que posee nuestra patria, tanto de la *edad antigua*, como de la *media* y *moderna*. De otro modo, romperíamos al llegar al siglo XVII la hermosa cadena artística é industrial de las pasadas centurias, sólo por no traspasar límites puramente convencionales y enemigos del verdadero sentido filosófico, con que la historia del arte y del trabajo humano debe ser considerada.

Despues de estas indicaciones, creemos que no llevarán á mal nuestros lectores el que figure en nuestro MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES una de las más inspiradas creaciones del *pintor del cielo*.

II.

No es esta ocasion oportuna para hacer la biografía del gran artista sevillano, trabajo innecesario, por ser muy conocida, y por no tener hoy por objeto esclarecer con la historia de su vida cuestion alguna referente á la misma. Vamos, pues, á limitarnos á exponer algunas consideraciones acerca de la significacion en nuestro siglo de oro pictórico, del gran artista, y de las especiales condiciones de su génio y de sus obras, para poder apreciar mejor las excelencias del cuadro que estudiamos.

El arte, que durante la Edad-media habia vivido más del sentimiento que de la pureza de la forma, al finalizar el siglo XV y principiar el XVI por una reaccion hácia lo antiguo, que arrancando de Italia se extiende por todos los países de Occidente, atiende más á la forma que al pensamiento, y el naturalismo pagano parece destinado á reñir victoriosa batalla con el cristiano espiritualismo.

Y esta tendencia en el país de donde partió era natural, y tenia su genuina explicacion en su misma historia. La inspiracion artística, además del móvil que la impulsa, recibe las influencias del medio en que se desarrolla; y así en Roma el mismo arte cristiano, al poder ostentarse libre y triunfante á la luz del sol, como ha dicho con gran acierto un ilustrado académico, no puede prescindir del ambiente de paganismo que le redea, y procura asociar á su pensamiento cristiano las tradiciones clásicas. Lucha aquél con éstas durante la Edad-media en Italia; pero como allí la historia del arte, si bien presentando períodos de decadencia, no ofrece solucion de continuidad, nunca se olvida la tradicion del antiguo, y el artista, aunque profundamente cristiano, tiene que traducir sus pensamientos, procurando seguir siempre las máximas del arte clásico.

Los acontecimientos políticos y religiosos contribuyeron más y más á la conservacion de los recuerdos y del arte pagano. La entrada de los lombardos en Italia, con ideas más germanas que clásicas, y la ciega pasion de los iconoclastas, produjeron en Roma mayor apego al arte de las gloriosas tradiciones clásicas, para salvarle de la destructora invasion del diverso fanatismo de unos y otros.

En Italia, hasta para los monumentos puramente cristianos de los mejores tiempos de la Edad-media se llamaban artistas bizantinos, encastados en los recuerdos clásicos. Los musivarios, que enriquecen los muros de San Márcos, llevados fueron de Constantinopla, y bizantinos tambien fueron los que con igual manera de pintura adornaron las iglesias de Palermo, Mesina, Siracusa y otras ciudades de Sicilia.

Las cruzadas hacen igualmente que no cese en Europa la tradicion clásica; y por tales causas en Roma y en Italia el llamado Renacimiento se adelanta. Por eso se acoge con verdadero delirio por la misma Iglesia y sus dignos Pontífices y Cardenales el hallazgo de estátuas griegas y romanas, que son conducidas en triunfo al Capitolio; que el Renacimiento en aquellos países no es resurreccion de un arte muerto; no es siquiera el despertar de un sueño de nueve siglos, sino la reaccion del espíritu hácia un ideal perseguido con afan, aunque nunca perdido de vista, presente siempre á las miradas de los artistas, aunque velado por las nieblas de la Edad-media (1).

(1) El Marqués de Monistrol. — Discurso leido en la sesion pública de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en la sesion inaugural de 1875.

La reaccion hácia lo antiguo en la centuria XVI convirtióse en verdadera pasion, que llega hasta la estravagancia y el delirio. Los más distinguidos personajes cifran su orgullo en imitar en su vida y hasta en sus costumbres la vida y las costumbres de los romanos. Se cubren los altares con figuras y estátuas inspiradas por los modelos paganos, y el naturalismo clásico, triunfante por completo, apenas deja espacio para vivir el sentimiento cristiano. Miguel Angel, gigante génio naturalista, rival digno de los mejores artistas de Grecia, no consigue en sus admirables obras, y estamos por decir que ni siquiera lo intentó, representar el idealismo propio de la nueva creencia; y hasta el mismo Rafael, en sus cuadros de más sentimiento, en su célebre *Pasmo de Sicilia*, en su *Transfiguracion* y en sus *Madonas*, admira más por la admirable correccion del dibujo, por sus perfecciones técnicas, que por la realizacion de ese inexplicable misticismo, que hace de la pintura una oracion del arte, y del artista un verdadero sacerdote de la belleza, ofreciendo en aras de la divinidad el holocausto de su génio.

«La pintura en el siglo XVI, ha dicho acertadamente un doctísimo profesor de la Historia de las Bellas Artes (1), se apartó de las inspiraciones sencillas y piadosas de los siglos XIV y XV, para lanzarse á empresas más atrevidas... la naturaleza iba á mirarse en sus altas bellezas y el hombre en sus fuertes pasiones;» y adelantando para conseguirlo en los medios hasta entónces empleados, estudiando sobre todo con preferente atencion el natural, hízose la pintura más perfecta, pero más humana, sin embargo de los deseos que, por elevarse á la contemplacion de la superior é inexplicable belleza ideal, hacian los artistas.

España, que en diversas condiciones que Italia, más separada de las influencias paganas, conservó más tiempo la ingenuidad y sencillez creyente en sus obras de arte, recibe, sin embargo, el impulso del Renacimiento, á que ya venian empujándola desde el siglo XIII crecientes relaciones con aquellos países; pero de tal manera, que aceptando sus máximas de progreso artístico, como dice el mismo escritor hace poco citado, «mantienen la antigua dignidad de las personificaciones cristianas, y acaso las elevan más, presentando séres de poderosa inteligencia, sin olvidar que ante todo han de aparecer dulces, amorosos y comunicativos con el hombre.»

«España, añade el mismo con gran acierto y elocuencia, que durante ocho siglos sostiene la heróica cruzada para reconquistar su independencia, es el punto de Europa á donde se dirigen constantemente las miradas de los demás países cristianos; Italia no la abandona; el Norte la admira; y esto, que se traduce en mil hechos, en diversas esferas, se hace visible y se concentra en el amor con que cada pueblo, al dar un paso en las bellas artes, lo ofrece como tributo de respeto y como arma poderosa á esta raza persistente y siempre batalladora por su fé y por su patria. Nuestro país es el punto de cita del arte italiano y del arte del Norte; aquí se encuentran, aquí se reciben ambos como amigos; el español se penetra de su sentido, los hace suyos, aprovecha los elementos que á su fin conducen, pero se reserva iniciativa, marcándolos con sello propio; y es porque ni Italia, ni Alemania, ni el pueblo neerlandés, bastan por sí solos para satisfacer las aspiraciones de los españoles; sólo se admite aquello que realmente corresponde al arte universal, y que debe mirarse como un bien que es de patrimonio comun, y de igual modo ha de considerarse lo que pertenece al dominio de la cristiandad entera.»

El Renacimiento por eso en nuestra patria, y principalmente en Sevilla, foco de esplendor y de grandeza desde su conquista, con especialidad en las centurias XV, XVI y XVII, toma de las artes italianas las máximas clásicas para hacerlas servir al ideal cristiano que constantemente acaricia. Como ha dicho acertadamente el laureado autor (2) de la obra que lleva por título el del egregio pintor sevillano, arte el nuestro vigoroso y propio, áun aceptando las enseñanzas del clasicismo, áun ofreciéndose enamorado de cuanto priva á orillas del Tíber ó del Arno, áun sintiendo la restauracion greco-romana, casi con la misma fuerza que pudieron sentirla Médicis y Leones, mostróse España distante de llevar las cosas hasta el extremo violento en que allí se exhibieron, y refrenándose por propio acuerdo, supo concertar la sensual manera de ser del Renacimiento romano y florentino, con las exigencias austeras de la religion católica que profesaba. Mientras Italia asocia en nefando consorcio el realismo, no siempre decoroso del arte pagano, con la pura idealidad cristiana; mientras allí se usa enriquecer templos y cláustros con torsos que engendró el cincel politeista y pinturas producidas por la paleta católica, buscando su inspiracion en el Olimpo, el arte español, reflejando la disposicion de los ánimos, siendo fiel mensajero de las esperanzas más ardientes, y símbolo del comun deseo, acepta la forma de la restauracion greco-latina, pero refrigera su espíritu en la fuente mística. No consen-

(1) D. Claudio Boutelou. — Estudio del San Antonio de Murillo. Sevilla, 1875.
(2) Tubino.

tian el récio carácter castellano aragonés, forjado en el yunque de la Reconquista, y aquella naturaleza indómita, que tenia del germano el sentimiento de la fiera independencia, la altivez nunca impunemente ultrajada, la lealtad siempre reconocida, y del latino la tendencia idealista y armónica, en su eterna vision de lo absoluto y su perpétuo amor de lo infinito, el que la Vénus citerea ó el Júpiter olímpico suplantasen las bellas creaciones de la cristiana poesía, encarnadas en los majestuosos simulacros de la Concepcion purísima ó del Redentor que muere por los hombres. Más que halago de los sentidos y delectacion liviana por el concertado juego de las líneas, fué el arte en España medio complementario de la leccion suministrada por el sacerdote; resorte eficaz para llevar las almas hácia la region de lo místico, levantando los corazones; ofrenda votiva con que plebeyos, comunidades, cofradías, gremios, grandes y monarcas significaban su agradecimiento á la Providencia por los beneficios recibidos, ó pretendian avivar la fé y enaltecer los esplendores del culto.»

Es indudable que el arte español, fiel siempre á sus gloriosas tradiciones, si recibe las influencias extranjeras para el progreso técnico, ó les hace servir en el arte religioso *ad majorem Dei gloriam*, ó en su originalidad puramente española, áun siguiendo la corriente naturalista, la imprime el sello de su propia inspiracion. Difícil es hallar pintor más naturalista que Velazquez; pero Velazquez, el gran maestro, que sin necesidad de medios mecánicos ni químicos, con la poderosa mirada de su génio habia sorprendido á la naturaleza sus admirables combinaciones de claro-oscuro, de luz y sombra, tan bien como pueden reproducirlas las mejores cámaras fotográficas; que veia el color con una verdad y exactitud como ningun otro logró sentirlas, ántes ni despues de él; que analizó sin el más ligero asomo de nimiedad, sino siempre con libertad y grandeza, los elementos todos que debian concurrir en sus admirables creaciones; jamás trata de imitar siquiera los caractéres propios del arte antiguo, como sucede á los mejores maestros italianos, sino que, aceptando los adelantos, les imprime su carácter propio, y es el pintor realista que á nadie se parece más que á sí mismo, y en cuyas obras en vano buscarán los más eruditos el reflejo de tal ó cual escuela extranjera, de tales ó cuales máximas ó tradiciones clásicas; pues aun cuando tiene que representar personajes ó episodios de la fábula pagana, lo hace de un modo tan original y espontáneo, tan epigramático á veces, que bien claro se comprende el poco ó ningun propósito que tuvo de buscar su inspiracion en las obras ni en las historias de la antigüedad.

Bastábale para dar expansion á su génio naturalista, una vez en posesion de los medios técnicos del arte, con los modelos que le ofrecia la sociedad que le rodeaba: bastábale con los reyes y magnates, cómicos y mendigos, y con los grandes hechos y nobles victorias que todavía alcanzaba el valor español, nunca domado, para dejar en imperecederos lienzos retratada la sociedad en que vivia.

Murillo, por el contrario, léjos de la córte, sin que llegase á sus oidos el engañador halago cortesano, encarnacion viva de la fé que animaba á los españoles de las anteriores centurias, no sólo recibe, sino que busca las perfecciones técnicas de extranjeros maestros, pero sólo para que mejor sirviesen á la realizacion de su cristiano pensamiento. Hijos de una misma patria, discípulos de una misma escuela, habiendo recibido la consagracion del arte en medio de una naturaleza rica de luz, de encantos y armonía, cada uno realiza su alta mision por distinta senda. Velazquez pinta la humanidad que le rodea; Murillo la excelsa divinidad que siente; el uno es el pintor de la tierra; el otro el pintor del cielo; pero ambos por sendas al parecer tan opuestas van al mismo fin, y elevan el arte pictórico español á una altura que ni imitar consiguen despues de ellos los artistas de todas las épocas y de todas las naciones.

Ambos artistas tenian el sentimiento de lo infinito en el arte: y así, cuando Velazquez pintaba la divinidad del hijo de Dios en el más supremo instante de su rápida vida humana, en el de su crucifixion, el naturalismo se transfiguraba al impulso de su creencia; y el hombre divino que muere por los hombres, representado en el Cristo de Velazquez, produce tal veneracion, tan respetuoso y agradecido amor, que parece no puede concebirse más allá en la representacion de este asunto esencialmente cristiano. Murillo, á su vez, cuando inspirado por la caridad pinta en el cuadro de Santa Isabel los dolores de la humanidad doliente, imprime á su realismo tal sello de espiritualidad en medio de la más admirable copia de la naturaleza, que hasta las llagas mismas dejan de ser repugnantes envueltas en la inexplicable magia de su pincel idealista.

Murillo representa en su época el perfecto y acabado modelo del verdadero carácter español esencialmente religioso, nutrido en las sanas doctrinas de la fé, é inspirado en su propio sentimiento interno como pensador, y en la rica y espléndida naturaleza que le rodea como artista. Para pintar del modo que lo hacia Murillo, era indispensable vivir envuelto en el océano de luz y de colores que en todos tiempos ha formado el fondo en que se destaca la vida humana

á las orillas del Guadalquivir, y sentir la profunda fé que hacía de la pintura para el gran maestro un verdadero sacerdocio. Era necesario sentir el arte, como tan admirablemente ha sabido explicarlo en la cátedra del Espíritu Santo una de las más elevadas inteligencias del cabildo de Sevilla (1), «esa habilidad ó talento de lo bello, flor de los cielos injertada en un tallo de la tierra; el arte en la Iglesia, es decir, una imágen de la belleza de Dios trazada por el amor del hombre; el arte, en fin, como definirlo debe la ciencia, esto es, el privilegio ó facultad de algunas almas para descubrir, contemplar y poner al alcance de todos, bajo una forma visible, el archetipo de toda belleza, el ideal infinito de la verdad y bondad, iluminando, transportando, moralizando, santificando así la mente y el corazon del hombre en esta vida.»

Y Murillo lo sentia de este modo. Para pintar el cielo, es necesario hacerse digno de él. Jamás con inspiracion puramente humana pueden llegarse á expresar pensamientos divinos. Es indispensable tener, como Murillo, un carácter humilde, bondadoso, ferviente, «un corazon en que el amor del arte y el amor de Jesucristo se hallen fundidos en un santo y único amor;» sólo así la mano del hombre puede atreverse á trazar la belleza de Dios, y la belleza de Dios descender á la mano del artista.

Murillo, en la época que llena con su nombre, es un providencial antídoto contra el paganismo, que todo lo invadia en Italia y en los demás paises occidentales, y un elocuentísimo testimonio de que cuando la verdadera fé y la verdadera creencia animan de consuno el corazon del artista, no hay temor de que los preceptos de escuela que tienden sólo á la copia servil de la naturaleza ó de antiguos modelos, vicien ó perviertan la marcha del génio; pues éste, sobreponiéndose á todo espíritu de imitacion estrecho y mezquino, sabe alzar su vuelo y aspirar aliento de vida en las puras fuentes de la eterna Verdad y de la belleza suma.

Y no necesita para ello valerse de medios técnicos extraordinarios, ni crear tipos de convencionales caractéres. En la misma naturaleza encuentran sus modelos; pero al trasladarlos al lienzo quedan transfigurados por medios que ningun maestro puede enseñar ni ningun discípulo aprender. Es un misterio del arte, que sólo alcanzan los que recibieron de Dios el verdadero don de su gracia para realizar la belleza.

Murillo ha sido llamado por antonomasia *el pintor de las Concepciones*. «La Inmaculada bajo cuyo patrocinio vino al mundo — escribe con su acostumbrado acierto el ilustrado y docto crítico D. Pedro de Madrazó, — le inspiró el modo de representar su inefable misterio, cual nunca ántes habia sido figurado. Nunca, en efecto, se habia visto traducida en formas humanas de una manera tan exquisita la digna compostura é inocencia de una mente no contaminada por el pecado; nunca con tan visible encanto la extrañeza *insexual* de toda culpa, de toda mengua, de toda mancilla.»

Y sin embargo, el tipo representado en sus Vírgenes es el tipo de las hermosas hijas del Guadalquivir, de labios encendidos, de tez rosada, de negros ojos y oscura cabellera, tipo más conforme con el de la patria de la Vírgen que los de ojos azules y blanco rostro de los pintores del Norte; pero al pasar tan hermosas y humanas formas á los lienzos de Murillo, las engrandece, las levanta de la tierra, las envuelve en ambiente de cielo, las purifica de tal modo de todo pensamiento mundano, que el alma, arrobada, sigue aquella mirada inexplicable que se eleva á lo infinito; contempla, como los ángeles que la rodean, aquella hermosura increada; sigue la inflexion de aquella boca entreabierta, llena de dulces consuelos y de santas esperanzas; y sólo tiene espíritu para admirar, y corazon para sentir, y labios para murmurar las santas oraciones que á la Madre de Dios nos enseñaron á elevar nuestras madres.

Ignoramos si algun dia será digno de alcanzar la beatificacion de los escogidos el pintor sevillano; pero si tal sucediese, en el expediente canónico que para ello habria que instruirse, deberian figurar entre sus principales milagros las inspiradas formas de sus Concepciones. No, no es obra solamente humana aquel candor inefable, aquella espiritualidad indescriptible, aquella pureza inmaculada. Tras de la obra del artista está la creacion del cristiano, que pinta así á María, porque así la ve en éxtasis sublime, cayendo él mismo ante ella apenas bosquejada en adoracion arrobadora, repitiendo las tiernas frases del Ave-María: «Llena eres de gracia, bendita tú eres.»

Y si todos los cuadros en que Murillo acertó á realizar este milagro del arte, como no nos cansaremos de calificarlo, despiertan tan conmovedores y cristianos sentimientos, el que damos al frente de esta monografía, copiado

(1) D. Cayetano Fernandez, dignidad de chantre de aquella iglesia, é individuo de número de la Real Academia Española, en su sermon, predicado en la fiesta de accion de gracias por la recuperacion y restauracion del cuadro de San Antonio de Murillo. — Sevilla, 1875.

con toda la perfeccion que ha sido posible al distinguido artista que le ha reproducido (1), es indudablemente uno de los mejores que produjo su mágico pincel. La púdica actitud de las manos encima del pecho, una sobre otra, sujetando contra la túnica un extremo de su manto azul, que destaca sobre aquélla en combinacion delicadísima; la expresion inefable de su rostro, que resalta maravillosamente sobre el fondo de gloria que la rodea; el ligerísimo cendal que vela su cuello, y hasta la cándida alegría de los ángeles que la contemplan extasiados, como arrobado el niño contempla á su madre, forman un conjunto de tan sublime sencillez, de tan santa uncion, de tan arrobador misticismo, que es imposible contemplarlo sin que el corazon se agite en emocion dulcísima, y sin que se escape de lo más hondo del alma un suspiro de ternura y una exclamacion de entusiasmo.

Y no se crea que la elevacion del sentimiento ha podido perjudicar en este cuadro á sus excelencias técnicas. De la mejor época del autor (si en pintores como Murillo pueden marcarse épocas), no se sabe qué admirar en él más, si la perfeccion del modelado, la trasparencia y hermoso empaste á la vez del color, los partidos de paños y la luz que irradia detrás de la cabeza de la Vírgen, luz que no puede pintarse sin haberla visto en sus sueños de gloria el espíritu arrobado del artista.

Acertada anduvo Doña Isabel de Farnesio al adquirirla para su coleccion en el palacio del Real Sitio de San Ildefonso, y más acertado todavía al colocarla Cárlos III en el dormitorio de sus hijos, donde pudieran dirigirla la última mirada del dia al entregarse al reposo, é inspirarles la primera plegaria al despertar.

III.

Creencia ha sido, para los que han juzgado con escasa crítica al gran maestro sevillano, la de que éste pintaba ligeramente sobre una imprimacion oscura, logrando la diafanidad que seduce en sus obras por el sistema de veladuras, y por la trasparencia, que resulta siempre de los claros sobre fondo oscuro; pero los trabajos llevados á felicísimo éxito por los señores comisionados para la restauracion del célebre cuadro del *San Antonio*, han evidenciado que, léjos de ello, el gran maestro pintaba sus lienzos con un detenimiento y esmero, con un estudio tan concienzudo y meditado, que igual acaso no lo empleó ninguno de los que le precedieron ni despues de él cultivaron la misma manera de conseguir tan admirables resultados, y que no debieran perder de vista los que quieren lanzarse al inmenso campo del arte, con escasas nociones de los procedimientos técnicos, fiados sólo en su génio y menospreciando el estudio.

Hé aquí, sobre tan notable descubrimiento, lo que escriben los referidos comisionados, D. Cárlos Luis de Rivera y D. Nicolás Gato de Lema, en la Memoria que han presentado sobre dicha restauracion, realizada á maravilla por el primer restaurador del Museo del Prado y distinguido artista D. Salvador Martinez Cubells, bajo la inspeccion de aquellos reputados académicos:

«El cuadro de San Antonio, sometido á un prudente análisis, nos demuestra que Murillo, sobre imprimacion ligera y fina tela de un color pardo, dibujó y bosquejó primero de claro-oscuro gris muy concienzudamente su grandiosa y complicada composicion.

Seca por completo la pintura, secundóla despues con mayor detenimiento y empaste; y siguiendo las líneas ántes trazadas, repitió con un color caliente con toda fuerza de colorido, llevando por último á feliz término de conclusion su magnífica obra, merced á muy acertados baños y veladuras. Obsérvase tambien que hubo de trascurrir no escaso tiempo de una tarea á otra, porque los desconchados del rostro pertenecian sólo al bosquejo superior, quedando completamente limpio el de abajo.

Era, dada esta observacion, evidente que de haber mediado poco tiempo entre una y otra tarea, se habria amalgamado y fundido la pintura, y que no resultaria ahora la total independencia que observamos en una capa de color sobre la otra. Pruébanos así este cuadro, por excelencia armonioso, que no alcanzó Murillo la inimitable diafanidad y los tonos vigorosos que le distinguen entre todos los grandes maestros, por emplear tal ó cual color de im-

(1) El pintor D. J. Acevedo.

primacion, procurando un efecto convencional, sino que logró aquellos dificilísimos fines bosquejando dos ó tres veces á modelado empaste, rectificando el diseño con noble severidad, y combinando con feliz discrecion los bellos coloridos de las escuelas veneciana y flamenca. De este modo logró crear, si es lícito decirlo así, un estilo original y franco, dominado siempre por la más simpática dulzura, y animado por tintas tan gratas y calientes, con una graduacion tan armónica y tan sábia, que no ha tenido rivales. Murillo ocultó este procedimiento técnico con tan peregrina habilidad, que no ha podido ser imitado y ménos vencido en esta parte por ninguno de los pintores que más fama han obtenido en el mundo.»

Despues de tan autorizadas palabras, sólo nos resta añadir una excitacion á los muchos jóvenes que hoy se dedican al arte, sintiendo en su alma el fuego que lo inspira. Si quereis ser dignos del insigne maestro, si quereis que la posteridad escriba vuestro nombre al lado de los grandes pintores de la centuria XVII.ª, CREED y ESTUDIAD. Creed como Murillo, y estudiad como él estudiaba hasta en los últimos años de su vida.



Donon Madrid

PINTURA EN TABLA ATRIBUIDA À JAN VAN EYCK

(Museo del Prado de Madrid)



M Fuster cromolitª Lit. Donon Madrid

PINTURA EN TABLA ATRIBUIDA Á JAN VAN EYCK
(Museo del Prado de Madrid).

TABLAS DE VAN EYCK

EN EL

MUSEO NACIONAL DE PINTURAS DEL PRADO,

CON UN ESTUDIO HISTÓRICO PRELIMINAR

SOBRE ESTE GÉNERO DE PINTURA,

POR

DON FRANCISCO MARÍA TUBINO

LA PINTURA EN TABLA EN GRECIA Y ROMA.

I.



os dos pequeños cuadros de Van Eyck que motivan esta Monografía, llévannos como por la mano á discurrir préviamente acerca del orígen, desarrollo, prosperidad y término de la pintura en tabla. Sobre que por tal modo podremos, con mayor holgura, conocer y señalar los méritos relativos de aquellos simulacros, el estudio que acometemos ha de contribuir á la mejor inteligencia de lo que anteriormente dejamos dicho á propósito de las obras pictóricas nacionales y extranjeras, que hasta nosotros llegaron con los caractéres peculiares de esta variedad estética, y cuyo esclarecimiento nos fué confiado. Tambien importa esta indagacion para desvanecer errores de bulto, y entre ellos el muy acreditado de creerse que la pintura del género á que nos referimos careció de aquellos antecedentes y principios que caracterizan á todas y á cada una de las instituciones humanas. Con efecto, prescindiendo del Egipto, donde los testimonios de la pintura mural son tan copiosos y á veces significativos, que no parece violento creer que debieron acompañarles otros sobre superficies portátiles, la historia artística de la Grecia no nos permite poner en duda ni momentáneamente, que la pintura en tabla alcanzó muy positivos medros, contemplándose cultivada por diversas escuelas, y en ellas por maestros muy nombrados por su rara habilidad.

Olvidándonos de los nombres legendarios que la tradicion coloca en la infancia del arte, como los primeros que alcanzaron á contrahacer la naturaleza valiéndose del pincel y los colores, podemos decir que desde Bularco, que vivia sobre 700 años ántes de la Era cristiana, hasta Apeles, cuya biografía conocemos en sus principales capítulos, se descubre una série de artistas, que no sólo pintan al fresco en muros convenientemente preparados, sino tambien sobre tablas á la templa y al encausto. Dos siglos despues de Bularco señálase un renacimiento local del

bello arte, á cuya cabeza figuran Sillax de Regium y Aglaophon, y muy luégo comienza para la Grecia el ciclo inmortal de Perikles, que ilustran como pintores Polygnoto y otros célebres maestros.

El Pækilo y los templos, las mansiones particulares y urbanas y las villas, reciben los embellecimientos pictóricos que prodigan numerosos artistas, entre los cuales figura, en su juventud, el mismo Fidias, quien ántes de labrar sus estátuas de sin par belleza, enriquecia tambien el templo de Zeus Olímpico con sus dibujos. De los discípulos de Polygnoto, Aristophon, hermano suyo, Mikon, Onatas, Dionisio de Kolofon, célebre en la pintura de los trajes, Arkesilaos, que dejó en el Pireo una pintura notabilísima, Nikanor, excelente en la encáustica, y Fimagoras, vencedor en los juegos pitios del mismo hermano de Fidias, Panænos, legan sus nombres á la posteridad en obras, si bien éstas por desgracia han sido destruidas.

Y se debe advertir que la pintura era cultivada ya como idea bajo distintas relaciones. Segun Aristóteles, Polygnoto fué un pintor idealista; Dionisio se atenia á copiar la naturaleza con distincion; mientras Pauson siguió un realismo no siempre conveniente ni aceptable, llegando el caso de que sus libertades engendraran una frase comun, convertida luégo en popular proverbio. Decíase *Pausone mendacior*, para demostrar el abuso que hacía de su pincel.

Despues de Perikles comienzan épocas calamitosas en que el arte se reconcentra en sí mismo; pero al cabo, renace la tranquilidad, y la pintura se acredita de nuevo con Aglaofon, que retrata magistralmente á Alcibiades, y tambien con Kefisodoro, y Frillos, y Evenor, y Demafilo de Himera, y Neseas de Jassos, alguno de los cuales es estimado como maestro de Zeuxis.

Dicen autores antiguos de fama, que Apollodoro fué uno de los más hábiles artistas griegos por la expresion, el claro-oscuro y la manera de fundir y armonizar las diversas tintas. Recuérdase entre sus cuadros un *Ayax* que se conservaba en Pérgamo en tiempo de Plinio, y que se tenia por maravilloso, rivalizando con otra pintura de los *Heráklidas*, no ménos renombrada.

Consideróse á Apollodoro como legítimo predecesor de Apeles, en lo propio del tecnicismo y del dominio del claro-oscuro, y en cuanto al sentimiento de la pura belleza física equipárasele al mismo Zeuxis, quien á su vez mejoró el arte con ventajas inspiradas por su génio creador y sus facultades privilegiadas. Gran admiracion produciria la *Helena* de Zeuxis cuando fué expuesta, halagándole con muy pingues recompensas al autor demás de las sumas que por ella le dieron los de Cretona. Zeuxis sentia verdadera pasion por su arte. Invitado á luchar con Parrhasios de Efeso, en muy señalado y noble certámen, presentó una tabla, y en ella tan maravillosamente figurado un racimo de uvas, que los pájaros acudieron á picotearlas; empero grande fué su desengaño, cuando vió que el cuadro de su rival, limitado á reproducir un cortinaje, contrahacia de tal modo la realidad, que él mismo pidió que se quitase el lienzo para gozar de lo que debajo estaria pintado, tomándole la admiracion cuando notó que la cortina era fingida.

II.

Demuéstrannos estos hechos, no sólo la importancia que el arte pictórico habia obtenido entre los griegos, sino los medros y perfecciones que alcanzaba. Sucedíanse los certámenes unos á otros con ventajas evidentes para la pintura, elevándose el precio de los cuadros hasta el punto de representar sumas considerables. Rivalizó con Parrhasios Firmantes de Kythnos, y ambos emularon las glorias de Zeuxis, cuyas obras numerosas fueron el encanto de griegos y romanos.

Tambien el cuadro de variedades y costumbres figuraba en el arte griego al lado de las grandes composiciones históricas y mitológicas. Andrócidos de Cizico distinguióse en aquella especialidad, y Eupompo de Sicione, quien añadió al estilo helénico y al asiático ó jónico otro nuevo, dividiendo el primero en ático y siciónico, hallándose cada uno propiamente diferenciado. El anhelo de lo ideal caracterizaba á la escuela de Atenas; inclinábase á reproducir la gracia la escuela jónica, mientras la de Sicione trabajaba con austera disciplina en pró de la verdad, copiándola fielmente.

Tuvo Eupompo por continuador á Pámfilo de Anfipolis, maestro de Apeles: contemporáneo suyo fué Euxenidas, preceptor á su vez de Arístides de Tebas, y ambos empujaron el arte hácia términos más perfectos, y cuya meta alcanzaria al cabo el divino Apeles. Precedieron á éste, anunciando grandes reformas estéticas, Ekhion, que pintó cuadros tan notables por la hechura como por el pensamiento y la expresion; y el mencionado Arístides, célebre por

la expresion, la originalidad y la facundia; mas ninguno llegó á la altura de Apeles, donde hubieron de resumirse todas las perfecciones parciales de sus antecesores y contemporáneos.

Cuando Apeles acude con sus pinceles á acrecentar las glorias de su patria, el arte griego ha llegado á su apogeo. No sólo poseen aquellos artistas habilidad y conocimientos en el claro-oscuro, en la perspectiva y en el modelado; tambien rivalizaban con los escultores en el dibujo, no siendo flojos en el colorido. La pintura, que habia comenzado en los tiempos legendarios siendo sencillamente lineal, que luégo alcanzaba el sombreado, para trasformarse con el tiempo en monocrama y al cabo usar varios colores, tanto al temple como á la encáustica, mostrábase con nuevas ventajas en manos de Apeles, que la mejoraria en lo que mira al desempeño y á la vez en lo propio de la idea.

Apeles resume toda la pintura clásica: despues de él abundan los maestros, pero la decadencia les detiene en niveles inferiores. Nada tan bello como algunas de las tablas de Apeles, nada que con tanta elocuencia descubriera la delicada sensibilidad estética de aquella raza, como sus majestuosas y espléndidas creaciones. Grecia, simbolizada en los mármoles de Paros y del Pentélico, por el cincel de Fidias y de Praxiteles, era tambien retratada, quizá con mayor verdad y expresion, en la *Kipris anadiomena* de Apeles, prodigio de belleza y de gracia, á que habia servido de modelo en las iniciaciones de Eleusis la seductora Frine.

No es permitido sustentar, como algunos imaginaron, que la pintura griega en tabla se limitó á tres ó cuatro colores; puesto que lo contrario demuestran las pinturas murales que conócemos de la época romana, no siendo lícito suponer, que cuando los artistas del Egipto usaban lo mismo el negro y el blanco, que el azul, el rojo, el amarillo y el gris más ó ménos oscuro, con otras tintas subalternas, los griegos dejaran de emplearlos en los cuadros en madera, cuando ellos mismos y sus discípulos los utilizaban en las decoraciones pictóricas parietarias.

III.

Las pinturas que áun se conservan en algunos monumentos clásicos de Roma, y sobre todo las que en Pompeya y Herculano hemos tenido ocasion de estudiar, dícennos que los artistas griegos empleaban toda suerte de colores, fundiéndolos y mezclándolos con una perfeccion de que ni idea tuvieron los egipcios. Tambien el prolijo y detenido exámen que hubimos de hacer del procedimiento empleado, tanto en los llamados frescos de Pompeya como en el célebre cuadro del Vaticano, conocido con el título de las *Bodas Aldobrandinas*, del apellido de la familia que lo poseyó ántes de que Pío VI lo adquiera, muestra, si no estamos equivocados, que los modernos modificaron harto poco la manera de pintar de los antiguos, en cuanto al materialismo y preparacion de los colores y método de usarlos, toda vez que en las pinturas en tabla de la Edad-media predomina el temple, que es en realidad la pintura griega-romana por excelencia, no faltando quien calcule que el verdadero fresco no fué usado de una manera general sino por los modernos.

Discípulos é imitadores los romanos de los griegos en todo linaje de instituciones y cosas, copiaron tambien de ellos el pintar en tabla, sobre que con sus agasajos lograron atraer á Roma sinnúmero de artistas helénicos, que en ella se domiciliaban, practicando el arte con éxito y aceptacion. Siguiendo los consejos de los maestros de Oriente, distinguiéronse con el pincel Fabius Pictor, Turpilius, Arellius, que floreció poco ántes del reinado de Augusto, Amalius, que no se despojaba de su toga patricia ni áun cuando trabajaba, y el mismo que embelleció el palacio de Neron; Cornelius Pinus y Accius Priscus; pero la pintura, léjos de progresar retrocedia visiblemente, á causa de que limitada mayormente á la exornacion interior de los edificios, se convertia de una manera sensible, pero inevitable, en práctica industrial, descendiendo á la vez los artistas á la clase de operarios más ó ménos hábiles y fecundos. Cuando se recorren las Termas arruinadas que áun testifican en Roma el giro que la actividad seguia durante las épocas del cesarismo; cuando tambien se visitan las tumbas de la Via Appia y los demás sitios donde quedaron vestigios de la pintura antigua, nótase que ésta, granjeando muy manifiestas ventajas como procedimiento material, se limita á reproducir ciertos motivos y temas de adorno más ó ménos variados, entre los cuales se intercalan en el concepto de episodios complementarios las historias, aunque por sus cortas dimensiones carecen de la importancia que á la exornacion florida ó geométrica se concede.

Mas lo importante para nuestros fines es reconocer que la pintura en tabla al temple y á la encáustica fué practicada en Grecia y Roma, siquiera sólo podamos juzgar de sus partes, naturaleza y méritos, no directamente, sino

utilizando las enseñanzas que se nos han conservado en los muros de algunos edificios de aquellos tiempos, y con especialidad en los ántes mencionados de Pompeya, donde, por lo que á nosotros respecta, logramos descubrir la pintura histórico-mitológica, y tambien la de costumbres, variedades y de paisaje, al lado de la puramente decorativa ó simbólica, notando grandísima perfeccion en cuanto al dibujo y al modelado, no así en lo tocante á la composicion y perspectiva, que hubimos de hallar poco ménos que desconocidas. Tampoco los cuadros murales pompeyanos consiguieron satisfacernos en lo privativo de la expresion moral, á que parece atendia poco ó nada el artista, si bien la riqueza exuberante del colorido animando las facciones, suple, en parte, aquella falta, que bajo otro concepto, ménos se refiere al arte,—práctica y produccion,—que á las doctrinas y cánones que rigen el ánimo y la fantasía del artista.

ÉPOCA BIZANTINA.

I.

El arte, que desde las espléndidas comarcas de la Grecia habia trasmigrado hácia el Occidente, siguiendo el movimiento de las ideas y del poder político á que Roma daba calor, retrocede con Constantino hácia su cuna, granjeando nuevos brios, ocasion tambien de nuevos merecimientos. Cuando, tanto la pintura como la estatuaria, se miran en deplorable decadencia hundidas; cuando falta la originalidad, y la mayoría de los que se dicen profesores sólo merecen el título de copistas, un grave acontecimiento, la conversion del Imperio al cristianismo con Constantino, muda repentinamente las corrientes generales de la civilizacion, llevándolas hácia las márgenes del Bósforo no léjos de los países donde floreció la cultura helénica.

En el fondo del acuerdo que obliga á Constantino á mudar la silla cesárea, existe una idea religiosa, que es la que en realidad informará en adelante, y á la contínua, las instituciones. Siente el Emperador en su ánimo y en su voluntad la eficacia de los dogmas cristianos, y parece como que pretende acercarse á las comarcas donde hubieron de manifestarse primeramente. Abandonando á Roma, renuncia á los modos inmediatos de su cultura: nuevas creencias piden nuevas maneras de manifestarse, y de aquí el arte bizantino, que siendo una reaccion en favor del puro sentimiento artístico helénico y oriental, es á la vez una evolucion radicalísima de los principios estéticos, acomodándose á las necesidades y condiciones con que la nueva sociedad se afirma al asociar la tradicion clásica, los elementos asiáticos á las exigencias y novedades del Evangelio.

Toda la pintura de la Edad-media cristiana está contenida en la pintura que, despojándose de los caractéres seculares que en la Roma pagana la señalaban, revístese en Bizancio con los arreos primitivos de la liturgia. En manos de los cenobitas que llenan los monasterios del Monte Athos, la pintura se olvidará de todo lo que tenia de profano, para convertirse al servicio de la religion con ingénua franqueza y decidido propósito. Recogerá el monje las enseñanzas paganas en lo que mira al modo de hacer; pero en cuanto al estilo, inventará aquel que más se acomoda al fin que le mueve y á los elementos estéticos y doctrinales que le señorean.

Afírmanse las instituciones bizantinas con rasgos que participan de lo antiguo y de lo moderno: la pompa de los Césares de Occidente se acrecienta ahora con la ostentosa variedad de motivos y de color que á los orientales caracteriza. La nueva sociedad vive entre los recuerdos pagánicos y las esperanzas y favores evangélicos; de una parte, solicítala fuertemente el mundo con sus récios incentivos; de la otra, el espíritu, los intereses místicos, la llaman con acentos recónditos y eficaces. No hay modo de eludir el influjo de la naturaleza, la presion del clima y de los recuerdos de las poderosas civilizaciones del Asia, que llegan enérgicas hasta los imperiales constantinopolitanos.

En el primer rapto del triunfo los cristianos acometen las obras del arte, viendo en ellas testimonios de la maldad pagana, que conviene destruir; más adelante, del fondo mismo de la nueva sociedad brotará la rebeldía iconoclasta, que escandalizada con el espectáculo de excesivo lujo que las artes ofrecen, considéranlas enemigas del puro espíritu cristiano, y por tanto, indignas de los fieles. No perece, á pesar de todo, la pintura. Esas mismas contradicciones influyen en ella, no siempre con desgraciados resultados: obliga la persecucion neo-cristiana á los hombres influ-

yentes y más previsores á poner los monumentos al servicio del culto cristiano, con lo que ingieren en su organismo una sávia regeneradora, que por siglos ha de sustentarle; la iconomanía á su vez difunde los procedimientos artísticos bizantinos por el Occidente, con lo que quedarán sembrados gérmenes de vida, que brotarán en sazon y tiempo oportuno.

II.

Es indudable que á la reaccion de Juliano subsiguió aquella desapoderada fiebre de los cristianos, de que era víctima el arte clásico, representado lo mismo en edificios y estátuas, que en cuadros y pergaminos; fiebre que detuvo la evolucion natural del arte, impidiendo que ésta se realizara, como pedian sus propias condiciones, al contacto con el credo victorioso; ni tampoco se puede desconocer que los iconomanos influyeron con demasiada eficacia en despojar á la pintura y á la iconística de todo carácter secular, para reducirlas al estrecho círculo de servidores subalternos y enfrenados de la liturgia y del sacerdocio. Por lo pronto, lo primero conspiró contra la facultad creadora del artista, cuya originalidad quedaba reducida á descubrir modo expedito de acomodar lo antiguo á lo moderno; lo segundo, trasformando al pintor y al estatuario en sectarios de una doctrina religiosa, daba en tierra con su libertad imaginativa, trocando la frescura y la variedad del arte independiente, por la sequedad y monotonía del arte litúrgico, encadenado al precepto canónico y al formalismo hierático. Esta segunda modificacion explica el arte pictórico de la Edad-media en casi todo su desenvolvimiento: desde el instante en que las facultades estéticas se refugian en el cláustro, acometidas por los reformistas; desde el dia en que la Iglesia es la única que se siente con energía y resolucion para afrontar la descomedida furia de los austeros iconoclastas, las artes plásticas experimentarán dos suertes de cambios: uno interior, otro externo, pero ambos de muy graves consecuencias. En cuanto á la esencia, el arte, para desautorizar á los redentores espiritualistas, se abrazará estrechamente á la religion; en cuanto á la forma, se despojará de toda gala ó presea, de todo detalle y carácter que arguya lo profano y lo sensual: huirá el desnudo y la expresion, el atractivo y la belleza puramente de la forma, limitándose á repetir los tipos devotos con nimia precision y adusta severidad, porque la pintura de los cristianos ortodoxos no será incentivo de sensuales recreaciones, sino resorte que despierte en la conciencia sentimientos piadosos, impregnados de uncion, pureza y misticismo.

Y todo lo que la pintura perdia como alarde de vida, precision y pureza del dibujo, composicion y naturalismo, variedad de actitudes, expresion y movimientos, ganábalo, en sentir de los bizantinos, en detalles ostentosos. Suprimióse en los simulacros litúrgicos todo motivo estético que pudiera amenguar la importancia de la imágen figurada: no hubo ni perspectivas arquitectónicas en el fondo, ni ménos lontananzas campestres, ni vistas del natural copiadas; en cambio, el tipo plástico, Madona ó Salvador, apareció destacándose sobre dorada y brillante superficie, que embellecian caprichosos arabescos, trazados mecánicamente con apropiados útiles.

Desde entónces la pintura en tabla asumió mayormente el empeño de enfervorizar á las muchedumbres ó de satisfacer el anhelo votivo de los fieles acaudalados y devotos. Nació la moda de los dípticos y trípticos, que eran enriquecidos materialmente de muchas maneras, no tan sólo labrándolos en maderas finas, con peregrinas labores é incrustaciones hermoseadas, sino tambien aumentando el valor de la pintura con piedras finas, en el marco engastadas, y adornos de metales preciosos superpuestos en ciertas partes del simulacro, como la corona ó el nimbo de las efigies veneradas. Trazáronse los vestidos con arreglo á cláusulas inamovibles, con amplitud desusada, de modo que ocultaran las líneas del cuerpo, forzando la pintura con muy vivos colores, que contrastaban con las doradas florecillas y motivos de ornamentacion en ellos diseminados.

En cierto modo, participaba la pintura en tabla de las condiciones del mosáico, con que á porfía se cubrieron las bóvedas y ábsides de los templos: convencional en cuanto á los tipos, apegada á la tradicion hierática, sin variedad ni movimiento, pero vistosa, enérgica, expresiva con ingénua energía, brillante, deslumbrando con el colorido vívido y los auríferos tonos del fondo y los ropajes, levantando el ánimo del creyente con la austera sencillez y quietud beatífica del simulacro, la tabla pictórica revélanos con muy eficaz enseñanza la propia é íntima manera de ser del medio moral, afectivo é inteligente donde tales obras se producen, descubriendo ante el criterio avisado lo que los libros nunca lograrian demostrarle. Porque este linaje de testimonios, con no ser espontáneos, sino con-

vencionales y siervos, dícennos lo que fué el cristianismo bizantino y lo que sería el latino, cuando el díptico y el tríptico alcanzaran en Occidente el crédito que en las tierras orientales granjearon. Ha dicho un escritor católico muy perspicaz, que el culto católico, sin la iconística, resulta incomprensible: este aserto, en nuestro sentir exacto, demuestra que la vida religiosa de los pueblos católicos se armoniza de tal modo con la vida del arte litúrgico, que bien se puede juzgar de la una con sólo detenerse en la consideracion del otro.

Si todo el cristianismo bizantino está resumido en cierto concepto, en el simulacro pictórico que lleva aquel adjetivo, como marca genealógica, tambien la manera de ser de la religion romana se fotografía en los lienzos rafaelescos y en los frescos piadosos de las estancias del Vaticano; porque el Renacimiento pictórico como Roma lo comprende y practica, es fidelísimo trasunto de las creencias, donde un exceso al parecer de espiritualismo encubre sin excusa no escasos holocaustos en aras de la sensualidad.

III.

Pero tornando de estas digresiones, que no son ajenas al fin que nos proponemos, á la interrumpida narracion histórica, cúmplenos recordar el vuelo que la pintura en tabla alcanzó con el Emperador Basilio, que en el último tércio del siglo IX reinaba con la firme decision de fomentar las luces y las artes bellas. Vencidos los iconoclastas, y amparados los monjes pintores en los monasterios de Oriente y de Occidente, habian dilatado los horizontes del bello arte con la iluminacion é historiado de los pergaminos, manera de pintura que en todas las tierras del ocaso habia obtenido muy hábiles y asíduos cultivadores.

En un principio es visto—racionalmente discurriendo—que las tablas devotas llegaban á Francia, Alemania, Inglaterra y á la Península ibérica, traidas desde Bizancio é Italia: tambien los primeros códices con miniaturas hubierón de importarse de aquellos países, que parecian campo naturalmente abierto al florecimiento del arte; pero muy luégo hubo artistas indígenas que á su modo y fantasía siguieron la vereda abierta por los orientales, lo mismo en la esfera de la miniatura membranácea que en la labra de oratorios embellecidos con representaciones pictóricas y esculturales. Abundan los testimonios de la pintura sobre pergamino de fecha anterior al siglo XI; en cambio los que á las tablas se refieren son posteriores á esta centuria. Sin negar, pues, que el arte cunde por los pueblos cristianizados, asemejándose en mayor ó menor grado á los tipos que en Bizancio se producen, lo mismo en arquitectura y escultura que en la pintura, orfebrería y demás derivaciones suntuarias, importa mucho no olvidar que el asiento del verdadero movimiento artístico, el foco de donde irradian con más vivos resplandores, continúa siendo Constantinopla, hasta que tremendas convulsiones políticas den en tierra con la organizacion gubernamental y social que allí han creado los imperiales.

Sin admitir este hecho histórico, no hay modo de dar explicacion satisfactoria á los fenómenos que las bellas artes, en sus relaciones con la geografía y la etnología, ofrecen á nuestra consideracion en los siglos medios. A la luz que la doctrina expuesta en breves cláusulas derrama, explícase cómo los países de Occidente reciben la iniciacion en el movimiento del arte moderno de la actividad y facundia greco-bizantina, auxiliadas poderosamente por la fuerza expansiva del cristianismo, que trasmite al primero crédito y atractivo; y tambien la repeticion intermitente y con diversas energías acentuada de motivos y señales que sin esfuerzo nos hacen dilatar la mirada hácia los tipos estéticos que, segun dejamos dicho, forjan en Bizancio el consorcio de las reminiscencias clásicas con los elementos orientales y cristianos. La idea cesárea, el sentimiento religioso, hé aquí los dos fortísimos principios que rigen toda la obra artística bizantina. Traia el uno en pos de sí, como legítima consecuencia, la majestuosa ostentacion de las formas grandiosas, la riqueza decorativa, el acento poderoso de la majestad purpurada que se cree establecida para el gobierno del mundo conocido; pedia el sentimiento austeridad y ascetismo, un simbolismo que concurriera á producir en el ánimo predispuesto sensaciones opuestas á las que el mitológico politeista habia producido; sentíanse los fieles aquejados con la fiebre de lo ideal, concebido segun el puro concepto espiritualista y trascendente del Evangelio, que era el reverso del ideal pagano, antropomórfico y naturalista, en la inmanencia contenido; y de estas dos propensiones supremas que se contradecian en sustancia, pero que necesariamente debian de concertarse bajo la premisa de las leyes generales de la existencia civil, brotaba aquella particular manera del arte bizantino que oscila entre la sensualidad y lo místico, entre la exuberancia decorativa y la sencillez austera del pensamiento. Y tan arrai-

gadas se contemplan en la vida religiosa verdaderamente bizantina ó neo-griega las doctrinas estéticas á que aludimos, que no fueron bastantes ni los acaecimientos políticos más ruidosos, ni la turbacion de las guerras y de los tiempos, ni el contacto con muy distintas civilizaciones, para cambiar la fisonomía propia de ese arte, especialmente en sus manifestaciones plásticas.

Si la Iglesia griega ú ortodoxa es la depositaria de la tradicion litúrgica bizantina, la escuela pictórica del Monte Athos, dándose la mano con la de Suzdal, mantienen vivos ante nosotros los caractéres del arte bizantino, que persisten y se continúan sin alteracion de bulto en su propia individualidad. Fundados los primeros cenobios del Monte Athos en vida de la emperatriz Elena, contienen los archivos de la pintura bizantina en sus más auténticos testimonios: los monjes que han podido resistir, no sólo los trastornos acaecidos durante la dominacion cesárea y tambien mientras se sostuvo el imperio latino, sino á través de la dominacion otomana, conservan en toda su pureza la escuela pictórica que fundaron los cenobitas del siglo v, y que cuenta ya de existencia más de 1400 años. De aquellas venerandas mansiones salieron artistas que traerian el procedimiento, el gusto y la idea plástico-hierática de los cristianos orientales á Constantinopla, á Atenas, á Sicilia, á la Italia peninsular del Mediodía, á Venecia, y tambien á las partes más occidentales de la Europa.

Acompañando á los primeros misioneros penetrarian otros por las riberas del Danubio y del mar Negro en las vastas comarcas habitadas por la raza slava, subirian á Kief, á Kherson, á Moscow, extenderíanse hácia el Oriente por las faldas del Cáucaso, y en todas partes marcarian sus huellas con fábricas arquitectónicas cortadas en el patron de las que en las orillas del Bósforo se levantan, exornándolas con pinturas semejantes á las de los monasterios de donde procedian.

IV.

Interesa, repetimos, á cuantos pretendan conocer la pintura en tabla occidental, adquirir una idea suficiente y precisa de lo que era el arte cenobítico-bizantino, y de los principios que hubieron de vigorizarlo, pues sólo mediante este conocimiento podrá el crítico darse razon de sus partes. Auxiliándonos con semejante antecedente, vemos que se aclara de una manera súbita la estética bizantina, reconociendo que en su orígen la enfervoriza el concepto femenino, asociado al de la más acrisolada virtud y alta sabiduría: colócase la primera basílica bizantina bajo la advocacion de Santa Sofía, esto es, de la ciencia divina que se relaciona con el simulacro plástico representado por la *Panagia.* Con efecto, la Vírgen María es el tipo supremo de la estética bizantina, el punto á donde convergen mayormente los esfuerzos individuales de los artistas monjes. Llenará la cúpula de la basílica la imágen colosal del *Pantocreator*, pero en lo más privilegiado del santuario habrá sido colocado el simulacro mariano, creacion superior de la plástica cristiana, atractivo permanente de la devocion y de la piedad, emblema característico del modo íntimo de ser de la ortodoxia. Durante siglos, lo que principalmente labrarán los monjes serán reproducciones de la *Panagia*, que al trasmigrar al Occidente se llamará la *Madona* en Italia y la *Vírgen* en España; y nótese una muy significativa coincidencia: el culto mariano se extrema en las comarcas occidentales cristianas que mayores relaciones sostienen con el Oriente, y donde predominan además las condiciones climatológicas y áun étnicas que imperaron en el palenque de la cultura bizantina. Prescindiendo de la Grecia, es visto que la religion de María predomina, aunque no exclusivamente, en la Italia meridional y en las orillas del Adriático, en Sicilia, y tambien en las comarcas orientales de Francia y España, adquiriendo este culto su máximo desarrollo en Andalucía. Pero si se dirige la mirada hácia el Norte ó el extremo Occidente, vésele enflaquecer y áun extinguirse, sustituido, como en Inglaterra, por el puro concepto del Redentor.

Durante los siglos medios multiplícanse hasta lo infinito las repeticiones en tabla de las imágenes de María, como la conciben los bizantinos, ocupando segundo término las pinturas de Cristo y de los Santos y Bienaventurados. Sobre todo, lo que cunde, lo que peregrinos, misioneros y devotos llevan de gente en gente, son esos pequeños oratorios en forma de trípticos, esos relicarios y *ex-votos* donde aparece la Vírgen con su tierno Hijo, figurada siempre con sujecion á las mismas reglas, invariablemente acomodada al cánon estético de los ascetas del Monte Athos. Si en los templos se pintan muy variadas historias, como pintura manual lo que predomina es la *Panagia*, cuyo simulacro es tambien trabajado sobre piedras raras y metales preciosos.

Aparte de otras circunstancias, no se puede olvidar que las discusiones sobre la belleza ó no belleza de Jesucristo, tan vivas entre orientales y latinos en los primeros siglos de la Iglesia, renovadas con insólito ardor durante las centurias XVI y XVII, aunque en ninguna pospuesta del todo, debieron influir no poco en la preferencia con que se pintaba el simulacro de María, acerca del cual estaban conformes los Padres Doctores de ambas comuniones. Lo mismo entre latinos que entre griegos, la Madona es encarnacion de toda belleza y perfeccion física y moral, y áun pintándola ennegrecida mediante el dicho del profeta, *Nigra sum sed formosa*, siempre responde al máximo concepto que de la belleza se tienen formado los artistas. Huyen los maestros de toda semejanza con lo clásico; pero como la vida real les convida á enriquecer sus pinturas, adórnanlas en los fondos y en las estofas con los rasgos y labores que inspira el decorado oriental, estudiándolo en las ricas tapicerías persas, tan comunes á la sazon entre los bizantinos, y tambien en otros objetos de arte industriales del propio orígen. María es la luz espléndida que ilumina la plástica bizantina, llegando el fervor de la devocion á tan alto grado, que su imágen venerada se ostentará al frente de los ejércitos imperiales, como habrá de encontrarse luégo en manos de los príncipes ibéricos que pugnaron contra la morisma. Nótese cómo el nombre de la Vírgen es el que invocan los afligidos ó menesterosos, ora pidan su auxilio en fieros trances bélicos, como ejecutan Fernando III y el Maestre de Santiago Pelay Correa en el asedio de Sevilla, ya se recomienden á su amparo cautivos en Africa, ó náufragos sobre destrozada nave, enderezando sus plegarias á la que en el Carmelo recibe culto especial como Madre de los desamparados, del mismo modo que los poetas, y entre ellos Alfonso X, rey de Castilla, la dedican sus *Cántigas* y *Loores*.

No serán estos hechos insignificantes en la historia del arte, como no lo fué la crísis producida por los iconoclastas, toda vez que habiendo de buscar refugio el artista perseguido por las iras de las muchedumbres fanatizadas en la inviolabilidad de los cláustros, y justificacion á sus obras en la palabra del sacerdote, sometiase con nuevo acuerdo á su influencia, que sobre inmovilizar el estilo y todo lo que al producto artístico se refiere, traspasábale un temperamento que por lo exclusivo no habia de redundar en su beneficio. La imparcialidad histórica y crítica pide, por tanto, que se señalen los inconvenientes que al arte trajo la excesiva sumision de sus maestros á la férula eclesiástica, cuando se determinan y reconocen las ventajas que tambien le proporcionó un hecho que, bien mirado, debió de ser fatal ó inevitable, puesto que no ya el arte, sino todas las instituciones, hubieron de seguir idéntico camino, apremiadas por las circunstancias.

V.

Aclaran estos antecedentes en mucho los problemas que ofrece la pintura en tabla durante el Medioevo en las naciones occidentales y del Norte; pero nada tan eficaz para esta enseñanza como el estudio de los numerosos monumentos bizantinos que se conservan en los veinte monasterios del Monte Athos, y que gracias á la diligencia de algunos viajeros y artistas, son ya conocidos y estudiados por las personas estudiosas. Datan, segun ántes dijimos, los mencionados establecimientos de la época de Constantino, habiéndose aumentado hasta el número de veinte, siendo los más antiguos los de Lavra, Iviron, Xeropotamo y Vatopedi; dependiendo del patriarca de Bizancio, rígese interiormente cada comunidad por un abad llamado Iyaumeno; el conjunto de estos elige el Epistatio, concejo ejecutivo formado de cinco individuos, que durante cada quinquenio administran los intereses colectivos de la federacion bajo la autoridad del Protathos ó jefe supremo, elegido por un año.

Protegida esta república de monjes, primero por los Emperadores bizantinos, luégo por los príncipes eslavos y tambien por los cesares latinos de Constantinopla y sus sucesores, vió acercarse la invasion turca sin conmoverse; y con efecto, los otomanos reconocieron la autonomía de los confederados del Athos, mediante cierto tributo anual y la residencia de un Caimakan en la metrópoli llamada Karyes. La situacion geográfica de los conventos que están diseminados en la estrecha península que el Athos forma, las condiciones particulares de organizacion á que obedece esta pequeña sociedad, y los gérmenes eficacísimos en ella arraigados desde su nacimiento, han proporcionado la conservacion del culto del arte, que está íntimamente unido á la liturgia. Desde la traza arquitectónica hasta el labrado del objeto litúrgico más insignificante, todo responde á una idea. Consagrado el Monte á la Vírgen, establecidos los monasterios para rendirla culto, no es de extrañar que sus simulacros se repitan en tablas, placas de metal, miniaturas, arquetas, relicarios y dem objetos del mobiliario religioso. Es el núcleo humano del Monte Athos viva repre-

sentacion de la cultura bizantina, que ahora ansía personificar, en parte, la influencia eslava. Servios, válacos, rumanos y rusos, tienen fijos sus ojos en aquel promontorio que quisieran ver de nuevo incluido en los dominios que la cruz enseñorea; y tan vehemente es esta esperanza y tanta constancia demuestran algunos de esos pueblos en la empresa que ha de realizarla, que los Czares han conseguido, gracias á su inmenso poder, añadir á los cenobios antiguos otro bajo su proteccion erigido, con el título de San Pantaleimon, y donde secretamente se nutre la sávia del paneslavismo.

En los momentos actuales, de honda crísis para los cristianos ortodoxos ó eslavos, el Monte Athos debe ofrecerse como la ideal y mística tierra prometida que la devocion y el patriotismo ansía recuperar, porque de sus santuarios proceden, cuando no materialmente, las preseas del culto que sostiene la fé de las muchedumbres, las corrientes doctrinales que restauran á través de los siglos las auténticas tradiciones de la Iglesia griega ú ortodoxa. Suzdal, con sus fábricas de imágenes marianas, que satisfacen las necesidades de los cristianos de toda Rusia, es á modo de hijuela del Monte Athos, que á su vez provee las iglesias de la Turquía, de los principados danubianos, de la Grecia, y en general de la grey cristinaa en todo el Oriente europeo, africano y asiático.

Como decimos, los monasterios del Monte Athos son el museo permanente y tradicional del arte bizantino. Mientras los millares de manuscritos, con sus ricas historias y adornos, van enseñándonos época tras época las muy escasas evoluciones experimentadas por la estética entre los mencionados cenobitas, los frescos y las tablas llévannos hasta los comienzos de la plástica ortodoxa, revelándonos sus caractéres arcáicos con una ingenuidad y precision imposibles de desconocer. Desde Pauselicos, cuyas obras de remotísima fecha enriquecen las paredes del convento de Karyes, comienza una série de artistas, en su mayoría anónimos, que nó se interrumpe nunca, llegando hasta lo presente. Junto á los frescos abundan extremadamente las tablas pintadas al temple y á la encáustica, no excusando los peritos que han visitado estos santuarios el señalar tres épocas ó estilos diferentes en las pinturas, de los cuales el primero alcanza hasta el siglo XIII, el segundo se extiende hasta el comedio del XVI, mientras el tercero se continúa hasta el presente. La inmovilidad, que en otra cualquiera parte resultaria funesta, es el apunte que en este caso nos permitió conocer la historia secular de un arte que tanto hubo de influir sobre la estética europea. A través de las edades, los artistas no han hecho más que copiar y repetir los tipos consagrados, siguiendo las antiguas cláusulas con nimia escrupulosidad. Explícase el hecho sin esfuerzo, recordando que no se trata de un arte láico, sino de una rama de la liturgia, porque el monje labrando sus obras no crea, ni inventa, ni sirve ningun apetito mundano, ántes bien desempeña una mision impuesta y reglada por las leyes del instituto que ha abrazado.

VI.

Y aquí encaja sin esfuerzo una observacion que luégo habremos de utilizar. Cuando se advierte en todo el Occidente, ó por lo ménos en el latinizado, la preponderancia de los simulacros de la Vírgen del estilo llamado bizantino, sumérgese el ánimo en las vacilaciones de la duda, no sabiendo cómo explicarse el hecho, que tiene, sin embargo, una muy óbvia explicacion, al descubrir y reconocer que la mayoría de los pintores de la Edad-media pertenecian á la Órden de San Basilio, y que esta misma es la que rige los monasterios á que nos referimos. Más todavía: el fundador mencionado fué uno de los Padres de la Iglesia que con Tertuliano y Cirilo de Alejandría sostuvieron la fealdad del rostro de Jesucristo, afirmando que por humildad habia tomado la apariencia de un sér abyecto, lo que claramente nos dice por qué los monjes del Athos, y con ellos todos los basilios, excusaron en lo posible la pintura de la efigie del Redentor, mientras pintaban con tanto anhelo la de María. Ni ésta en los productos de sus manos es la matrona entrada en años y de severo rostro que en las Catacumbas de Roma suele encontrarse: el bizantinismo mejora sus facciones, embelleciéndolas, y la rejuvenece hasta convertirla con el tiempo en fresca doncella, que áun siendo de grave y sereno aspecto atrae con los encantos de la juventud, si la mano del artista ha conseguido dominar los inconvenientes propios de la ejecucion, acrecentados por los del estilo, de que no le es permitido separarse.

Tenemos, pues, averiguado lo que más importa al órden de estos estudios: á saber, que la pintura al temple y á la encáustica, segun la practicaban los antiguos, se continúa por los neo-griegos de Bizancio, aplicándola exclusivamente al culto, y desde allí irradia hácia el Occidente, sin perder los caractéres que la distinguen.

LA PINTURA EN TABLA EN ITALIA.

I.

Aunque Roma, al trasladar Constantino la silla imperial á las márgenes del Bósforo, habia suministrado artistas que le acompañaran y que enriquecieran á Bizancio con toda suerte de monumentos y preseas, conservó otros que siguieron dentro de sus muros las prácticas del arte, más ó ménos alteradas. Ofrécennos las Catacumbas testimonios curiosísimos de la pintura mural; pero en lo que toca á los simulacros en tabla, los que todavía existen en las iglesias de Roma y en el Museo Vaticano, hállanse considerados como procedentes de Bizancio y obra de artistas orientales. Tanto la efigie de Jesucristo, con grande veneracion conservada en el *Sancta Santorum* de la iglesia de San Juan de Latran, como las imágenes de la Vírgen, que se guardan en Santa María *in Cosmedin* y en otros templos, son incluidos por la crítica en esta categoría.

Segun los testimonios más auténticos, el arte pictórico cristiano en Italia procuró en un principio atenerse á la tradiccion clásica, y así lo demuestran los frescos subterráneos de Nápoles y Roma; empieza luégo la decadencia, si bien se continúa respetando algo de lo antiguo, hasta que muy diversos hechos, y entre ellos la presion de las ideas iconoclastas, mudaron por completo la condicion de la pintura, que bárbaramente decaida abandonó el campo al mosáico y á la miniatura, pero especialmente al primero. Con los mosaistas griegos empieza Italia á recibir la influencia bizantina, sin que consigan aquéllos detener la generacion del arte, que llega á su colmo durante los siglos VIII, IX y X. Los bustos de Cristo en la Catacumba de San Ponziano en Roma, que se atribuyen al final del siglo VII ó á los principios del VIII, testifican con sus formas incorrectas y lo desagradable y uraño de la expresion, el decaimiento del ideal estético, que aún es mayor en la pintura de la Vírgen y el Niño en la cripta de San Cosme y Damian de la misma Roma. Domina entónces la decadencia toda la Italia, y así lo comprueban, entre otros, los Santos Curzio y Desiderio, pintados en la Catacumba de San Gennaro en Nápoles, y los ángeles y demás figuras del hipogeo de San Nazario y Celso en Verona.

Extiéndese el decaimiento al mosáico, que habia tenido su bella eflorescencia, y alcanza á la miniatura, sin que por esto dejen los artistas italianos de persistir en cierta imitacion del pulimento antiguo, á que no les es dado ni aproximarse. A la pobreza y mezquindad de las formas generales, acompaña la incorreccion del dibujo, lo absurdo de las proporciones, lo desagradable del color, la rudeza en la expresion. Sólo los monjes benedictinos resistiéronse con algun éxito á seguir la propension general que á los artistas italianos arrastraba hácia la pérdida de toda belleza plástica ó lineal, labrando algunas pinturas que revelan asomos de correccion y buen gusto.

A partir del final del siglo X, la influencia bizantina, pasajeramente marcada en épocas anteriores en el mosáico, preséntase con mayores brios en las pinturas murales que se ejecutan en las provincias meridionales de Italia y en Sicilia. Tiénese como averiguado que los frescos de la iglesia benedictina de San Angelo *in Formis*, que se remontan al comedio del siglo XI, fueron ejecutados por bizantinos ó por italianos que seguian su escuela. Sea lo uno ó lo otro, lo que resalta es el influjo del arte neo-griego, que muy luégo se manifiesta preponderante. Bizantina en todas sus partes es la imágen de la Vírgen del Rosario con el Redentor, en tabla, que se encierra en Amalfi, como la que existe en el convento de Montevergine, no léjos de Avelino. No se podrá afirmar que faltaban en Italia pintores indígenas que seguian la manera de los griegos; pero tambien es evidente que de Constantinopla llegaban á la Península profesores extranjeros, y tambien pinturas trabajadas en aquella capital ó en el territorio que á ella estaba sujeto.

En la Biblioteca Vaticana se guarda el *Sueño de San Evhrem*, pintura al temple, en madera, por Manuel Fran-furnari, artista de Constantinopla que vivia del siglo X al XI, habiendo sido importada en Italia posteriormente. Junto de esta preciosidad, hállase otra tabla de la misma época, representando el *Sueño de la Vírgen*, segun el estilo de la escuela *rutenica*, que se inspiraba en la liturgia puramente cismática ó rusa. Establecidos los normandos en Sicilia y Nápoles desde 1043, dedícanse á fomentar las artes bellas, atrayendo á numerosos artistas bizantinos, que en

union con los naturales, sus secuaces, labran diversas obras pictóricas, de las cuales algunas se conservan en muy buen estado, entre ellas las de los hermanos Bizzamanos, establecidos en Otranto. La moda de los trípticos se extremaba á la sazon en el Oriente, de donde pasa á los países latinos favorecida por las expediciones de las Cruzadas.

II.

Habia la ruptura entre las iglesias griega y latina dificultado en no poco las relaciones entre bizantinos y occidentales; pero si bien este hecho debió por lo pronto aminorar el influjo del arte griego del lado acá del Adriático, la viva comunicacion establecida entre Palestina, Constantinopla, Atenas y demás territorios del Oriente, dominado por los cruzados y las ciudades de Italia, Alemania y Francia, con motivo del establecimiento del imperio latino en Bizancio en 1204, facilitaron la importacion en los países occidentales de numerosas imágenes de la Vírgen, á la vez que de otros muchos frescos, artísticos y bibliográficos, siendo lícito afirmar que los cruzados recrudecieron en toda Europa el espíritu clásico, trayendo en pos de sí copiosos testimonios de la antigua cultura, tanto en lo propio de las manifestaciones filológicas y científicas, como de las puramente artísticas é industriales.

Al calor de estos hechos despertábase en el Occidente cierta propension que inclinaba á un cultivo original y propio de la pintura, y tambien de sus hermanas la escultura y la arquitectura. El romanismo, que hasta entónces habia imperado, no era en el fondo más que la reunion de los elementos clásicos greco-romanos, fundidos con el bizantino, donde los motivos de decoracion orientales se infiltraban poderosamente. No tenia, por tanto, el Occidente un arte propio ó que por lo ménos reflejara sus verdaderas condiciones, y fueron las cruzadas las que, en parte, despertaron y vigorizaron á lo ménos el anhelo que á satisfacer esta necesidad se dirigia.

Del Oriente proceden los sustanciales elementos del estilo ojival, sin que haya modo de contradecir el hecho; pero aunque el Occidente conoce y emplea la ojiva ántes de las cruzadas, á partir de éstas adquiere aquélla tal preponderancia, que muy luégo destierra el románico para reemplazarle por la manera generalmente conocida por goticismo. Semejante cambio no se reduce á la esfera de las fábricas arquitectónicas, pues de ella participan las derivaciones artísticas suntuarias y la pintura y escultura. Mientras en Italia el bizantinismo pictórico se trasforma lentamente, del Occidente brota un movimiento estético que aspira en pintura á despojar los simulacros del convencionalismo oriental, para engalanarlo con las dotes que ofrece la imitacion directa del natural.

Aplazando el demostrarlo, cúmplenos hacernos cargo del florecimiento que la pintura alcanza en Italia durante el siglo XIII, descubriéndose en sus testimonios, ora la mano de artistas griegos que, como Andrea Rico de Candía, trabajan en Italia, ya la mezcla de los estilos italiano, arcáico y bizantino, cuando no la imitacion más ó ménos mejorada del último, segun que ejecutan Giunta de Pisa desde 1210, Guido de Siena en 1221, Cimabué, que floreció entre 1240 y 1310. Al cubrir con sus simulacros estos profesores y los que inmediatamente les precedieron ó reemplazaron, las tablas y los muros, no quebrantaban en todo la tradicion estética y técnica bizantina. Hasta entónces la pintura italiana no se habia despojado de las prácticas establecidas, y en este concepto, que consistian en trabajar copiando siempre de un cuadro anteriormente ejecutado, á lo que obligaba la devocion en que se tenian las pinturas venidas del Oriente, queriendo los devotos gozar una reproduccion de ellas cuando no les era dado adquirir el original. Estimados los oratorios bizantinos en muchos casos como *acheroposites*, esto es, no hijos de la industria humana, sino producto de milagrosos artífices, prohibian al artista toda mudanza, y por tanto el mayor mérito consistia en la más fiel y minuciosa reproduccion.

Demás de esto, como la pintura era litúrgica mayormente, todo estaba reglado por el dogma y la prescripcion del sacerdote, impidiendo este rigorismo todo progreso hasta el dia en que, habiendo Gregorio VII puesto límites al lujo que en el culto dominaba, y reducido el número de monjes artistas, salió la pintura al mundo sin abandonar del todo el convento, pero secularizándose. Unida esta circunstancia á los hechos ántes enumerados, y favorecida la reforma que ya apuntaba, por las expediciones de los pisanos y venecianos á la Grecia, de donde volvian con fragmentos estatuarios del antiguo, desatóse cierto movimiento en pro de la verdad naturalista, dándole bulto Giotto, verdadero precursor en Italia del Renacimiento.

Con el inspirado pastorcillo de Vespegno, nacido en 1276, comienza una generacion de pintores que se extenderá hasta Bellini, Mantegna y Peruggino, personificando un estilo que, apartándose gradualmente de la sequedad y

convencionalismo de la pintura lucrativa, no ofrecerá, sin embargo, la libertad desapoderada del Renacimiento neoclásico, que se inspira en muy distintos móviles, y marcha á fines tambien harto apartados de los que rigen la inteligencia de los pintores religiosos de la Umbría y la Toscana. Con Giotto concluye la tabla bizantina. Despues de él se continuará pintando al temple y al encausto sobre madera, hábilmente preparada, y sobre lienzo á la tabla unido; asimismo se introducirán notables mejoras en el tecnicismo material, como en lo que mira á la estética; los fondos labrados á la usanza griega, los reflejos y arabescos dorados en los ropajes, los pesados nimbos con letreros, las leyendas explicativas, la ordenada repeticion de los tipos convencionales, los ropajes en *aria*, esto es, excesivamente prolongados, y sin indicacion del cuerpo, todo esto desaparecerá ó quedará muy reducido, reemplazándole de una parte la sencillez de la imitacion naturalista, de la otra las ventajas de los conocimientos científicos en la anatomía, perspectiva y dibujo que alcanzan los artistas.

Regla inquebrantable de la estética bizantina era que del cuerpo sólo se descubriese el rostro y las manos: olvidóse el Renacimiento giottesco de este cánon, y penetró en los dominios del desnudo, para reproducirlo, á veces, con exceso; por tal modo, la pintura, áun insistiendo en subordinarse á la liturgia, se hacia secular inevitablemente, engendrando las más graves y ruidosas mudanzas, y adquiriendo la sávia, el movimiento, los medios represivos, la variedad, los recursos de que hasta entónces no habia disfrutado.

Tambien las tablas italianas del primer Renacimiento cunden por Europa, aunque no en la proporcion alcanzada por los bizantinos. Ni ahora parecen los pintores limitarse á repetir la imágen de la Madona, pues al lado de ésta figuran una copiosa variedad de asuntos inspirados por el Antiguo y el Nuevo Testamento, por el Martirologio, las leyendas piadosas y las costumbres eclesiásticas. El retrato, poco ménos que desconocido ántes, figura en los *ex-votos* con frecuencia, y suscita estudios y aficiones que converjen siempre al predominio de la realidad.

LA PINTURA EN TABLA EN EL OCCIDENTE.

I.

Señala la erudicion los primeros testimonios conocidos de la pintura en tabla en las naciones occidentales, por lo ménos desde el final del siglo XI. Los cuadros procedentes de Bizancio y Roma fomentaban lentamente las aficiones hácia lo bello en las muchedumbres occidentales, preparándolas para acometer por sí mismas el dominar las dificultades que ofrecia la práctica de la pintura. Monjes y láicos venidos del Oriente habian sugerido en las rudas sociedades germánicas, anglo-sajona y latino-occidental los principios de la civilizacion clásico-cristiana, preparando el campo al romanticismo.

Consta que en Alemania vivia, entre los siglos XI y XII, un monje llamado Rogerio, á quien por los grandes conocimientos helénicos se apellidaba Teófilo, el cual escribió un libro intitulado *Diversarum artium schedula*, donde no sólo se ocupa de pintura, sino del modo de ejecutarla al óleo (1). En las orillas del Rhin señálase Colonia desde el siglo XIII, como asiento de una poderosa familia de pintores. Tan importante metrópoli, calificada por su romanismo y su esplendor, con el título de Roma cristiana de Alemania, sostenia muy estrechas relaciones con Italia y Grecia, contribuyendo á ello eficazmente y á fomentar el gusto por lo bello las expediciones de sus comerciantes, la parte que sus caballeros tomaban en las cruzadas, el poderío de las riquezas de sus prelados y archiduques. Es indudable que desde los más ténues albores del Renacimiento, un arte, con ciertos rasgos de originalidad, se inicia en la floreciente ciudad agripina, irradiando en diversas direcciones.

Distínguese aquel estilo pictórico por la esbeltez de las formas humanas, que suelen avecinarse á la exageracion, por la gracia con que figuran las cabezas y los semblantes, por la manera de plegar las vestimentas, un tanto seca, dura y acompasada, por las dimensiones de los trajes de las mujeres, y por lo afilado y elegante de las extremidades y lo enjuto de las piernas, y en general del cuerpo.

(1) Véanse á Cornelius Agrippa, y tambien á Lessing, que en 1744 ha publicado parte de este M. S. *De la peinture et des peintres des duches italiens du* XIII*e* *au* XVII*e* *siecles*, por E. Latorge. Lyon. Imp. de L. Perrin, 1857.

Como color, las pinturas de Colonia más antiguas demuestran cierta frescura y viveza, que parece preludiar las maravillas del arte flamenco y holandés.

Pretenden, no sin fundamento, los eruditos belgas, que el país neerlandés ha sido el que en realidad engendró la escuela pictórica naturalista, que ilustra los modernos anales artísticos de Europa. Un reputado crítico no ha vacilado en decir á este propósito, que las primeras pinturas que en Italia se conocen son las de Guido de Siena, que vienen luégo Cimabue y su discípulo Giotto, siendo evidente que todas estas pinturas se limitan á copiar el estilo bizantino, porque en la Italia del siglo XIII no hay más que bizantismo, porque todo era convencional en su concepto. En cambio los ángeles que están en la capilla del Santo Sepulcro en la catedral de Tournay, que son de la época de Cimabue y Giotto, muestran que las escuelas flamenca ó belga habian tomado los pinceles para utilizar en sus obras el estudio de la naturaleza. A la Bélgica, añade, corresponde el honor de haber dotado á la Europa con la gran escuela de pintura moderna, habiendo sido ella, por sí sola, la que introdujo el arte moderno, mientras la Italia se limitaba á copiar la escuela bizantina (1).

II.

Tomando de estas afirmaciones lo único que se relaciona con nuestros fines, resulta que la pintura es conocida tambien en los Países-Bajos, y testifica generosos conatos de progreso durante el siglo XIII, con la particularidad de que el arte en estos climas del extremo Oeste, se aparta cada dia con mayor intencion de lo que priva y domina en el Oriente, siguiendo una línea de conducta muy distinta. Mientras en Grecia, en Palestina, en Sicilia é Italia el arte se conserva en las estrechuras de la convencion ó se inclina á lo ideal, en las orillas del Rhin, del Escalda y del Mosa, aspira á la libertad ó independencia que presupone el naturalismo, sin que por ello abandone las superiores esferas del sentimiento religioso y de las necesidades piadosas. Limitándonos al temple y á la encáustica, no admite duda que se practica en el Occidente con éxito desde los siglos medios, labrándose muy primorosos retablos que la arquitectura adorna con sus baquetones, doseletes, umbelas, mensulillas, remates conopiales y demás trabajos de talla con que tan profusamente son exornados los lugares religiosos, iglesias, cláustros y capillas, así como el mobiliario que los enriquece. En todas las tablas de esa edad que conocemos resalta la tendencia realista. No siempre el dibujo es el más correcto, ni las formas humanas las más regulares; pero en cambio, descúbrese en todos los testimonios de la pintura occidental el sentimiento de poesía y frescura que brota de la naturaleza: la tabla es la pintura romántica por excelencia, toda vez que asocia los dos elementos más íntimos de la manifestacion romántica, el personalismo de las razas germano-celtas, compenetrado por la idea cristiana.

De esta fundamental distincion se necesita partir en todo juicio sintético sobre la pintura de la Edad-media: el bizantinismo, luégo italianizado y transformado, no abandona nunca la convencion técnica, idealista ó culterana; la manera romántica se nutre siempre en la realidad humana ó de la naturaleza. En los momentos del mayor predominio neo-clásico, en los dias de Rafael y Buonarroti, lo ideal sobrepuja á lo real en sus composiciones espléndidas; mientras en Flandes, por ejemplo, nunca el idealismo goza de bastante poder para impedir que el ánimo deje de sentir la sublime belleza, el encanto inexplicable que rodea á la figura humana, vista en el esplendor de sus líneas y partes constitutivas. Todo lo que el artista italiano ama el efecto por la expresion artificial, por el movimiento concertado de la línea, lo elocuente de las actitudes y lo sorprendente del modelado, mírase con desden en la paleta neerlandesa, donde se llega á lo nimio por el camino de la sencillez y de la verdad, donde se dá en lo vulgar, chavacano é insulso por la pendiente del realismo burgués, no siempre refrenado por las máximas del buen gusto y del decoro.

Empero hurtándonos á toda indagacion puramente filosófica, por no ser de nuestra incumbencia, dado el plan á que nos atenemos, lo que interesa es señalar el vigoroso y fecundo movimiento pictórico que se produce en las comarcas ribereñas del Rhin y en las varias provincias de Flandes y de Holanda. Y llega un dia en que las corrientes germano-neerlandesas son tan briosas y simpáticas, que logran partir el campo del arte plástico entre ellas y las italianas, engendrando muy bellos productos cuando aciertan á armonizarle.

(1). M. Dumortier. *Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie*, sept. année. Bruxelles, 1868, págs. 405 y 406.

Participa en algun modo la Inglaterra de la actividad estética continental, puesto que consta de un diploma de Enrique III, fechado en 1239, que á la sazon se pintaban al óleo y al barniz ciertas historias que debian embellecer la cámara de la reina en Westminster. Tambien Francia se agitaba con un renacimiento general de las luces, donde se incluye el culto iconístico de la Vírgen, que inspira no sólo sus bellas pinturas y estátuas, sino copiosas obras poéticas en forma de *Canciones*.

No vive el arte del diseño en todo este tiempo distante del templo: aunque singularizado como la arquitectura y asaz libre en su interno organismo, acomódase al temperamento moral de los tiempos, que áun no han reeemplazado el ideal religioso por ningun otro. La imaginería, bajo todas sus formas y variedades, es el superior destino del arte subordinado al edificio, hasta no ser más que el campo donde el latomo cosecha los embellecimientos subalternos y subsidiarios de sus arrogantes fábricas. Ménos que la escultura ha perdido la pintura algo de su propia individualidad, puesto que está consagrada ante todo á enriquecer con sus historias, retablos, arquetas, tapices, frontales y vidrieras, buscándose con celo intencionado lo que recree la vista y los sentidos, sino que endoctrine á las muchedumbres y mueva los corazones devotos con el recuerdo de las ideas que la presencia del simulacro debe suscitar.

III.

En Francia, como en otros países, el pintor se halla adscrito al servicio del templo, y exento por consiguiente de ciertos pechos y gabelas. Era la imágen el libro de los ignorantes, la pintura el más eficaz complemento de la plástica del sacerdote. Al ordenarse la elaboracion de algunos cuadros, retablos, trípticos, oratorios, se expresa que es para enseñanza de los fieles. Pone Villou en boca de su madre estos conceptos, con motivo de una plegaria á la Vírgen:

«Femme je sui, provette et ancienne,
Ne riens ne scay, onques lettres ne leuz;
Au moustier voy, dont suis paroissienne,
Paradis painet où sont harpes et luz,
Et un enfèr où damnès sont boullus.
L'ung me fait paour, l'autre joye et liesse.» (1)

A la sombra, pues, del protectorado clerical ó monástico medran los miniaturistas y los imagineros, adquiriendo la pintura al temple y tambien al encausto, grandes proporciones en lo tocante al procedimiento. En algunas de estas ramas no hay ciudad que rivalice con París, residencia, por ejemplo, de los más hábiles artistas en la ilustracion pictórica de códices y diplomas. Puestos á la moda y buscados con afan los *Libros de Horas*, son enriquecidos á porfía por el delicado pincel de los iluminadores parisienses, y la fama propala que en ninguna parte como en París se ejecutan estas obras con tanta perfeccion y pulimento. Decóranse tambien las Crónicas y las Ordenanzas, y paralelamente la exornacion de los palacios por el fresco se acredita.

Originó el retrato innúmeros cuadros, y no hay príncipe ni castellano que no pretenda reunir en sus mansiones palatinas, galerías de efigies que recuerden á sus antepasados, ó que descubran sus amistades y simpatías contemporáneas. Hé aquí cómo la pintura es para el feudalismo una necesidad ineludible: sólo el pincel puede ilustrar las proezas de los paladines, esforzando la narracion de cronistas y troveros; sólo al arte es dado representar y repetir lo pasado, dándole vida permanente sobre el pergamino, la tabla ó el muro.

Durante ese período, señalábanse ya algunas regiones de la Francia por un más señalado amor á las obras artísticas. La Borgoña preludia los hechos de este género que ilustrarán pronto la historia de sus príncipes, amigos del arte y patronos delicados y entusiastas de sus cultivadores. En medio de la oscuridad que envuelve los nombres de los maestros de aquellos tiempos, algunos se descubren en los documentos señoriales. Juan Coste, pintor favorito del rey Juan, labrará para el duque de Normandía, en la primera mitad del siglo XIV, y entre otras cosas, un tríptico

(1) RENAN. *Etat des Beaux-Arts au XIV siècle*, pág. 251.

para el oratorio del príncipe, habiéndose obligado á ejecutar la obra con «finos colores al óleo sobre fondo de oro, por el precio de 600 florines de oro y un carnero» (1).

Contemporáneo de Coste fué Girat de Orleans, que acompañó al rey Juan en su cautiverio en Inglaterra, y que pintó segun las prácticas acostumbradas, con aplauso de los inteligentes de su época.

Colart de Leon, pintor y ayuda de cámara del rey y del duque de Orleans, figura en el mismo siglo XIV como habilísimo artista, y se sabe que de su mano es el retablo de la capilla de Orleans en los Celestinos, donde se veian la Crucifixion, María y San Juan y la Trinidad, labradas con colores muy finos sobre fondo de oro, y todo hecho lo más rico y noblemente que se habia podido hacer, mediante 100 florines de oro.

En el ciclo de estos artistas se encuentran otros muy hábiles, y entre ellos Francisco de Orleans, que en 1365 «historió» las cámaras de la reina en el palacio de San Pablo; Juan Deblois, decorador del *Hôtel de Ville* de París; Guillermo de Colonia, Juan de Hasselt y Melchor de Brödlein, artistas visiblemente neerlandeses, que los duques de Borgoña pensionaban, constando que Guillermo labró por órden de su protector un retablo para los franciscanos de Gante; Juan Malouel y Enrique Bellechose, brabanzones ambos, pintores de Juan Sinmiedo; Nicolás Pikeigni, que labró otro retrato para el duque de Brabante, y Juan de Woluwe, autor de tablas que embellecerán las habitaciones de la duquesa.

Este movimiento artístico no estorbaba que se importaran en lo que entónces constituia el territorio francés, obras pictóricas italianas y bizantinas, dispuestas segun los usos de estas naciones. En tiempo de Felipe de Valois, consta que un orfebre francés recibió el encargo de montar un díptico bizantino.

LAS TABLAS EN PORTUGAL Y ESPAÑA.

I.

Las condiciones políticas de la Península ibérica no eran las más propicias para el crecimiento de las artes bellas, y sin embargo éstas no dejan de florecer durante toda la Edad-media. Con la sobriedad que pide el carácter de esta monografía, habremos de limitarnos á consignar algunas indicaciones. Que desde muy antiguo se importaban en la Península objetos artísticos del culto, procedentes de Bizancio y de Italia, es cosa que no necesita demostracion; pero tambien hay testimonios de que se cultivaban las artes por los indígenas ó por maestros extranjeros. Prescindiendo de la iluminacion de manuscritos y de la pintura mural, ilustradas en este repertorio por muy competente pluma, para contraernos á la pintura en tabla, se sabe que en 1168 un cierto Ptolemeo, que se cree bizantino ó griego, trabajaba para la catedral de Coimbra pinturas en tabla con fondos dorados, citándose dos de ellas, de las cuales una representaba la *Anunciacion de María* (2).

Del tiempo de Alonso I de Portugal existian retratos suyos y un cuadro alusivo á la conquista de Lisboa. Entre 1279 y 1325, Don Dionisio hacía pintar un retablo con la *Adoracion de los Magos*, que destinaba al convento de Santo Domingo de Lisboa; y tambien Alfonso IV (1325-1359) se hacía retratar por manos hábiles. Agréguese á esto que la importacion de tablas exóticas debia repetirse siempre que se daban coyunturas propicias para ello, no faltando algun testimonio auténtico que así lo comprueba. Recuérdese lo que á este propósito hemos dicho sobre la tabla de la Vírgen traida de Roma en 1295 por el prior D. Paio Dominguez, para ofrendarla en la catedral de Braga (3).

En órden al resto de la Península, no necesitamos esforzarnos para demostrar que la pintura en tabla debió seguir de cerca el progreso de la iluminacion de manuscritos, si bien calculamos que donde hubo de ser cultivada con mayor anticipacion y éxito fué en el Principado de Cataluña y en Aragon y Navarra, tanto por el mayor contacto

(1) Laborde, *Ducs de Bourgogne*, etc., citado por Renan en *Etat des Beaux-Arts*, etc.
(2) *Livro Preto* de la catedral de Coimbra, en Raczinsky. *Les Arts en Portugal*, fol. 421.
(3) Monografía de las tablas del Castillo de Palmella, pág. 422, nota 1.ª

con la cultura provenzal, cuanto por la frecuencia de las expediciones comerciales y políticas de catalanes y aragoneses al Oriente, y tambien á Sicilia é Italia. Fuera excesivo poner en tela de juicio, pues existen testimonios de ello, que el primitivo Renacimiento italiano resonó de buena hora en las comarcas del litoral mediterráneo de la Península, no sólo entre los cristianos, sino quizá hasta en la misma Granada, todavía en poder de los musulmanes. Ni sería lícito pensar que ántes de estos hechos se desconocia la pintura en los reinos cristianos ibéricos, toda vez que la falta de tablas cuya cronología pueda establecerse, no es un dato bastante al lado de las muchas razones en contrario que se ocurren al ánimo ménos perspicaz y diligente.

Cuando la miniatura crecia lozana; cuando tambien el fresco obtenia ciertos beneficios; cuando se acrecentaban los esplendores del culto y la devocion se traducia en dotar á las iglesias de todo linaje de preseas, no es de presumir que los altares estuvieran desprovistos de pinturas indígenas ó importadas, expuestas á la vista de los fieles para aleccionarlos. Mantuvo en un tiempo la Iglesia nacional estrechas relaciones con Bizancio, y se sabe que desde allí fueron traidas imágenes, libros y vasos sagrados: en sazon el episcopado ibérico fija sus miradas en Roma, y recibe más de una prueba del afecto de los Pontífices y del interés con que miran los progresos del catolicismo ibérico. Por otra parte recíbense en España, á título de presentes ó regalos, objetos de arte litúrgico trabajados en Francia ó Alemania, sobre que no faltan entidades de bulto que viajen por aquellas tierras y que tambien realicen la peregrinacion á los Santos Lugares; de todo lo cual no será violento deducir que en España se conocieron las pinturas bizantinas y las greco-italianas, como las góticas, desde épocas muy adentro en el Medioevo.

Sabido es que de allende el Pirineo llegaban á la Península ilustres personajes á quienes empujaba el deseo de pelear contra la morisma, y no es misterio que con ellos penetraban en las poblaciones ibérico-cristianas usos, costumbres é instituciones propias del romanticismo. Para no citar sino un solo hecho, la devocion de la Vírgen bajo el título de Nuestra Señora de Rocamador trasmigra desde la Dordoña á Sevilla, obteniendo en este último punto una representacion pictórica moral, que responderia probablemeute á algun simulacro en tabla traido por los caballeros francos que tomaban parte en la Reconquista.

II.

Dícennos las crónicas, que los príncipes ibéricos llevaban consigo al pelear contra la morisma, efigies devotas y religiosas; y no es posible que al lado de las pequeñas estatuitas y relicarios en metales preciosos y piedras finas faltaran pinturas litúrgicas representando especialmente á la Vírgen, particular protectora de los cruzados españoles. Despues de terminada cada campaña, era de rigor que los cristianos testificaran su agradecimiento al favor del cielo con ofrendas que redundaban en esplendor del culto. Entre las muchas pruebas que de ello se pueden recoger en crónicas y documentos eclesiásticos y obras de literatura, citaremos sólo algunos versos de un romance antiguo relativo á Alfonso el Casto, en el cual dice el vate:

A honra de Sant Miguel
Hizo un altar extremado
Dentro de Sant Salvador
Por maravilla labrado (1).

Como éste hubo otros muchos reyes y príncipes que hicieron fabricar iglesias, conventos, retablos, y en ellos imágenes de escultura ó pintura, todo lo que nos autoriza para asentar que el arte pictórico gozó entre nuestros padres de las ventajas compatibles con los rigurosos tiempos de la Reconquista. En ningun otro pueblo moderno se asociaron la política y la religion, la vida social y la religiosa, tan fuertemente como en la Península mientras duró el conflicto con los defensores del Koran, tomando la contienda muy señalados caractéres.

Hé aquí lo que á este propósito escribe una persona tan docta como D. Agustin Durán:

«Un pueblo que, como el castellano, peleaba por su Dios, por su independencia y su libertad, contra los enemigos

(1) Coleccion de Durán, núm. 615. *Bibliot. de Autores Españoles*, por Rivadeneyra.

de su fé, nunca consideraba como héroes á los valientes y arrojados si no eran religiosos y devotos. En sus victorias ó derrotas, el hombre era el instrumento y Dios la causa que premiaba ó castigaba. Esta verdad sublime se hacía material y comprensible con supuestos milagros que los monjes inventaban ó creian ver y que esparcian entre el pueblo. Y no se crea que esta fé de la ignorancia contribuyó poco á sostener el valor castellano; pues los soldados, persuadidos del favor del cielo que por medio de los Santos obtenian, se arrojaban en la pelea con entusiasmo, y vencedores se entregaban á la esperanza de otras victorias, y vencidos tornaban á pelear en otras ocasiones con más esfuerzo» (1).

En una sociedad donde semejantes ideas predominaban, no hay para qué decir la favorable acogida que tendrian los artistas dedicados á la labra de imágenes devotas; y aunque carecen de firma, sospechamos que más de una tabla arcáica, de las señaladas con el tipo bizantino, áun conservadas por particulares, iglesias y monasterios, fueron trabajadas por artistas indígenas ó extranjeros residentes en la Península, bajo la presion de las circunstancias apuntadas.

Haciendo caso omiso de la cultura bizantina,—parécenos que la influencia del movimiento estético italiano precedió entre nosotros á la del occidental germano-flamenco, y á sospecharlo nos inclina el que consta la venida del giotesco Gherardo Starnina á España en 1378, residiendo aquí hasta 1387 al servicio del monarca aragonés, juntamente con el manifiesto carácter italiano de algunas muy antiguas pinturas, en diversas partes de la Península conservadas. Contrabalancéase luégo el influjo clásico por el romántico ó gótico, equilibrándose ambas corrientes, si bien prepondera aquélla en las costas orientales de la Península, y ésta en las occidentales y en el Norte.

Testimonios copiosos nos ha conservado el fervor religioso de lo que era la pintura en tabla entre nosotros desde el siglo XIV en adelante, habiendo camino para, á la luz que derraman, adquirir una idea bastante perspicua de sus varias maneras, partes y merecimientos. Empero, no siendo de rigor semejante estudio en este ensayo, nos limitamos á desear que persona competente recoja cuantas enseñanzas suministran las tablas que se conservan en establecimientos públicos, iglesias, conventos y galerías particulares, á fin de que, una vez clasificadas, se pueda seguir con conocimiento y seguridad la marcha de este ramo del arte en la Península, con manifiesta ventaja de la cultura general.

LA PINTURA AL ÓLEO.—CRÍSIS DE LA PINTURA EN TABLA.

I.

No sólo se ha negado que á los flamencos hayamos sido deudores de la invencion ó descubrimiento de la pintura al óleo, sino lo que es más grave, ha habido quien engañado por algunos hechos, afirmó que el óleo fué conocido y practicado por los antiguos. La viveza, energía y trasparencia que se advierte en algunas representaciones pictóricas murales de Pompeya, por ejemplo, pudo suscitar semejante opinion, que al cabo se ha desacreditado, conociéndose, casi de una manera que no permite la duda, los medios á que los antiguos recurrian para realzar en ciertos parajes la fuerza del color y el efecto visual de sus pinturas, demás de que el análisis de las que han llegado hasta nosotros, no depone en favor de la pretendida antigüedad del óleo. Empero, dejando este terreno para trasladarnos á la época cristiana, ya no es permitido á la crítica ni á la erudicion, continuar tolerando que se presente á los hermanos Huberto y Juan Van Eyck como descubridores de la pintura al óleo. Opónense á ello muy preciados y elocuentes testimonios, de que brevemente habremos de ocuparnos.

En primer lugar, gracias á la diligencia del sabio y concienzudo arqueólogo Dindron, sabemos que los pintores bizantinos empleaban el aceite de linaza en la preparacion de sus colores, utilizándolo, por tanto, en las pinturas al temple y al encausto, con sujecion á ciertos métodos y particular tecnicismo, y así lo demuestra la *Guia de la Pintura*, felizmente encontrada por aquel crítico en las Bibliotecas monacales del Monte Athos.

(1) *Romancero*, etc. Rom. 742, nota 1.ª *Coleccion de Autores Españoles*, por Rivadeneyra.

Desde el Oriente pasó el óleo al Occidente; pero donde parece que arraigó con éxito fué en Alemania. Sin embargo, sostiénese que los pintores napolitanos llamados *trecentisti*, y entre ellos Antonio del Fiore, que vivia en 1375, conocian este modo de pintar; sostiene Malvasia que Lippo el Dálmata lo introdujo en las Romagnas de buen hora, y Lorenzo Ghiberti indica que el pastorcillo de Vespignano no era extraño á sus ventajas, cuando asegura que *Giotto lavoro a olio*. Todo esto comprueba la opinion de que los bizantinos enseñaron á los italianos la consabida clase de pintura, que no debió de ser un secreto, puesto que en un libro escrito por Cennino di Andrea Cennini, citado por Vasari en la biografía de Agnolo Galdi, y que Baldinucci examinó, se dice textualmente: *Quiero enseñarte á trabajar al óleo sobre la pared y sobre madera, segun el uso frecuente de los alemanes.*

La fecha de este manuscrito y la advertencia reproducida, son datos de mucha importancia en la indagacion á que nos atenemos, porque utilizándolos, podemos adquirir nuevo convencimiento de que los artistas del Norte, por circunstancias varias, fueron los que conservaron el depósito de la práctica difundida por los bizantinos, mientras en otras partes se posponia y olvidaba. Ni es esta una mera sospecha. El Tratado sobre la pintura, escrito por el monje Rogerio Teófilo en el siglo XI, y que por fortuna se conserva en la Biblioteca de Brunswich con el título ya dicho, de *Diverssarum artium schedula*, contiene tres partes, hablando en la primera de la pintura al óleo, sin género alguno de duda ni equívoco, explicando primero los procedimientos materiales que pide; y recomienda luégo el que se muelan los colores con aceite de linaza, para pintar con ellos de una manera más acabada los rostros, los vestidos, los animales, los pájaros y las hojas de los árboles.

No hay, por tanto, modo de negar lo que se nos presenta con todas las señales de la evidencia. Vimos anteriormente cómo en Westminster se pintaba al barniz y al óleo en 1239, á lo que podemos agregar, y de este modo queda probado que tambien en Inglaterra se conservaba la costumbre pictórica bizantina, que segun Raspe, en su *Critical Essay on oil paintig*, Ricardo II se hizo retratar al óleo por los años de 1405.

Trazando la biografía de Pieter Cristus en esta Galería, hubimos de adelantar las ideas que ahora sostenemos con mayor amplitud, expresando allí, entre otras cosas, que segun documentos conservados en los Archivos de Gante, los colores al óleo eran empleados como preparacion ó capa por los artistas de aquella ciudad desde 1328, y quizá desde mucho ántes, estando reconocida la existencia de una pintura verdaderamente plástica en Flandes, con anterioridad al nacimiento de los Van Eyck (1). Ni deja de ser pertinente el recordar que el cuadro al óleo de éstos, más antiguo, data del año de 1420, mientras un retablo de Pieter Cristus lleva la fecha de 1417. Muy comun debia de ser el óleo en Flandes, cuando en 1419 la municipalidad gantesa contrataba con el gremio de pintura, la restauracion de ciertas pinturas del Palacio Municipal, «al óleo y sin sustancias corrosivas,» con lo que tal vez se daba á entender que aquellas pinturas habian sido ejecutadas ántes al óleo, aunque empleándose materias poco favorables á su conservacion. Por último, y en cuanto á la region neerlandesa se refiere, Alberto Miræus, en su *Chronicon Belgium*, hizo ver que el óleo se conocia y practicaba mucho ántes del siglo XV.

II.

No quiere esto decir que no corresponda á los hermanos Van Eyck, ó sólo á Juan, una parte muy considerable y legítima en el cambio que el procedimiento pictórico experimentó en el primer tercio del siglo mencionado últimamente. Decia Facio, familiar del Duque Alfonso de Nápoles, y por tanto contemporáneo de aquellos artistas, que Juan habia descubierto muchas cosas relativas á la propiedad de los colores; y Vasari, refiriendo más adelante, cómo Antonello de Messina, seducido por la vista de las tablas de Eyck que habian llegado á Italia, corrió á Brujas, logrando sorprender el secreto del maestro, que trasmitió á los italianos, nos muestra claramente que el óleo, segun que Juan Eyck lo habia comenzado á practicar, era cosa nueva muy superior, y sobre todo, no conocida en el país clásico de las artes bellas.

Ahondando un poco más en esta indagacion, quedarán conciliados los textos aducidos y los juicios más comunes y aceptados respecto de los dos pintores flamencos á que nos referimos. Partiendo de que en la Alemania de la Edad-

(1) Véase tomo VI de este MUSEO, pág. 495, y la obra de Busscher, *Peintres gaulois*, que allí dejamos citada.

media se pintaba al óleo, hay que reconocer los inconvenientes que este género de trabajo presentaba, toda vez que el aceite de lino era usado en su estado natural, con pérdida de tiempo y grandísima paciencia, puesto que cada vez que se empleaba ó ponia un color, era necesario esperar á verlo seco para añadir otro, sobreponiéndolo al primero ó colocándolo en contacto con él. Tambien era forzoso, como expresa el monje Rogerio, sacar el cuadro al sol para disminuir el tiempo que los colores empleaban en secarse *(in his tantum rebus quæ soli siccari)*, pudiendo comprenderse cuán engorroso y detenido era semejante modo de trabajar, que por otra parte se oponia en mucho á la degradacion de las tintas, á la armonía de los tonos y á las fusiones discretas de las sombras y las luces, que con sus atenuaciones y veladuras realizaria despues el arte plenamente apoderado de las ventajas con que Van Eykc hubo de favorecerlo.

Dadas las dificultades que el óleo á la antigua ofrecia, no es de extrañar que cayera en desuso en el Occidente, donde crecian las exigencias del arte, que no se limitaba, como entre los bizantinos y neo-griegos, á simples reproducciones de antiguas imágenes piadosas. Por el contrario; tanto en Alemania como en Flandes, Francia é Inglaterra, pedíanse al artista asuntos varios arcaicos y tambien contemporáneos, entre ellos el retrato, lo que argüia una variedad de necesidades que satisfacer, del todo desconocida entre los monjes artistas del Athos y sus secuaces de la Sicilia, y de la Magna Grecia principalmente. Lo más expedito y seguro era la pintura con gomas y resinas, y á ella se atenia la generalidad, moliendo y combinando los colores con ellas, excepcion del bermellon, el carmin y el albayalde, que pedian la yema de huevo para fundirse y ser utilizados.

Preparábase, pues, la tabla extendiendo una capa de goma arábiga mezclada al fuego con aceite de linaza, y luégo que esta especie de barniz se habia secado, comenzábase el dibujo de las figuras, al claro-oscuro, rellenando sucesivamente los compartimientos con las tintas más adecuadas; y por último, empleándose la cola de pergamino, se depositaban los panes de oro en los sitios apropiados y en los fondos, labrando en éstos con instrumentos á propósito, líneas geométricas, puntos agrupados, flores y diversidad de motivos, más ó ménos regulares. Con el tiempo extendióse una capa de albayalde ó yeso sobre la tabla, y sobre ella se colocaron los colores, notándose tambien que hay tablas preparadas con estopas y otras materias textiles, adheridas al albayalde y á las gomas; no faltando casos en que la pintura descansa sobre un lienzo fuertemente pegado á la madera.

III.

Bastan estas noticias para descubrir los antecedentes y el camino que trajo la reforma acreditada por los hermanos Eyck: las pinturas, segun la costumbre usual, resultaban pálidas, por lo que algunos persistian en el uso del aceite de lino para realzar ciertas partes, y á esta clase pertenecian los hermanos Van Eyck.

Con alguna instruccion en química, habilísimo y muy perspicaz el menor de ellos, Juan, hubo de comprender las ventajas que reportaria á la pintura de poderse emplear el óleo sin los inconvenientes que ofrecia. El habérsele quebrajado un cuadro expuesto al sol, acabó de decidirle. Aquella pintura de larga elaboracion, y cuyo aspecto le halagaba, fué aguijon para que buscara modo de secar los colores en breve plazo y á la sombra. Hizo entónces hervir en junto aceite de linaza y aceite de nueces, lo que acrecentaba las propiedades secativas naturales de estas sustancias, aumentándose si les añadia algunos otros productos esenciales. Mezclándolos con los colores minerales y terrosos, notó Van Eyck que éstos se desleian con pasmosa facilidad; que resistian la humedad, ó lo que es lo mismo, que eran invulnerables al agua, y que adquiriendo sorprendente energía y trasparencia, excusaban el barniz.

Tenia, pues, razon Fatio, cuando aseguraba que Van Eyck habia descubierto muchas cosas importantes relativamente á las propiedades de los colores: el uso ya expedito del óleo, del modo como Van Eyck lo practicaba, envolvia, no sólo las ventajas propias del tecnicismo, sino otras que en éste se apoyaban. Porque la pintura en sus manos, rompió definitivamente las ligaduras que la ataban á la tradicion, entrando con brios y acierto por el camino de las reformas.

Parecia que el artista, al mejorar los procedimientos materiales del arte, elevábase en la region teórica á una superior concepcion de los principios; y con efecto, el óleo trajo en pos de sí una reversion á los derechos de la naturaleza, tan completa y eficaz cuanto fecunda en toda clase de beneficios. La propension anterior en los fundadores de la escuela brujense hácia el realismo, convirtióse, auxiliada por el descubrimiento del nuevo modo de emplear el

óleo, en el culto entusiasta, sincero y á la vez inteligente y refrenado por las conveniencias morales y religiosas de la naturaleza, que se les revelaba con los esplendores de sus más bellas cualidades. Van Eyck era á través del tiempo la contradiccion más flagrante de aquel neo-griego maestro de la pintura hierática, de aquel Panselicos que descuella á la cabeza de la escuela *agiorita*, nombre verdadero de la que florece hace catorce ó quince siglos en el Monte Athos, hoy Montaña Sagrada ó *Agiosoros*. Bajo esta relacion, la personalidad de Van Eyck muéstrasenos con gigantesca estatura, porque no sólo resume los tímidos esfuerzos de los occidentales para sacudir el yugo de la inmovilidad oriental, sino que, á la vez, representa la iniciacion de todo el movimiento pictórico moderno.

Concediendo toda la importancia que sea justo á la reforma de Giotto, no puede decirse que alcanzaba la trascendental eficacia que envolvia la de Van Eyck. Cierto es que el primero se apartaba de la escuela bizantina en muy principales accidentes; pero no es ménos exacto que continuaba dentro del idealismo, sin fuerzas, ni capacidad, ni deseo de abandonarlo. Siendo injusto desconocer la valía de los esfuerzos hechos para emancipar el arte por los maestros y contemporáneos de Giotto, admitiendo que con éste penetró la pintura italiana por el camino de las más aceptables mudanzas, hay que convenir en que aquellos artistas no podian por su complexion étnica, por el medio ambiente y moral que los rodeaba, colocarse en la posicion á que esas mismas circunstancias llevaban á los artistas neerlandeses. La verdadora escuela moderna empieza en Italia despues de 1450, esto es, luégo que Antonello de Messina importa el óleo, trayéndolo de Flandes. Entre 1450 y 1473, época de su segundo viaje á Venecia, los cuadros al óleo son muy raros; la reforma no se habia acreditado. Antes de 1473, ni los Vivarini, ni los Bellini, ni Masaccio, ni el Beato Angélico, ni Lippi, pintan al óleo, segun afirma un autor experto; pero despues de esta fecha, dicho procedimiento, que debia constituir la excepcion, se difunde rápidamente por todas las comarcas italianas, engendrando diversas escuelas y reduciendo los dominios del temple.

IV.

Y lo que en Italia aconteció no es más que la repeticion de lo que en todas partes hubo de repetirse: el óleo fué el poderoso resorte que lanzó al arte occidental por el camino opuesto al bizantiniano. Anteriormente lo hemos asegurado, y ocasion es esta de repetirlo: el arte hiératico no se comprende sino bajo las bóvedas del templo. El artista no obra por cuenta propia, no se inspira en su fantasía, no recoge las insinuaciones misteriosas y delicadas de la naturaleza para acercarlas, armonizarlas, fundirlas en lo más recóndito de su sensibilidad, y devolverlas al exterior en conjunto, á cuyas partes ata su espontánea facundia. Por virtud de muy diversos acontecimientos, el pintor vive adscrito al templo, cuya inmovilidad dogmática le ahoga, con toda la pesadumbre de sus inquebrantables fallos.

Hé aquí cómo se expresan los PP. reunidos en el segundo Concilio de Nicea:

«Non est imaginum structura pictorum inventio, sed Ecclesiæ catholicæ probata regulatio et traditio. Nam quod vetustate excellit venerandum est, ut inquit divus Basileus. Testatur hoc ipsa rerum antiquitas et patrum nostrorum, qui Spiritu Sancto feruntur, doctrina. Et enim, cum has in sacris templis conspicerent, ipsi quoque animo propenso veneranda templa extruentes, in eis quidem gratas orationes suas et incruenta sacrificia Deo omnium rerum domino offerunt. Atqui consilium et traditio ista non est pictoris (ejus enim sola ars est), verum ordinatio et dispositio patrum nostrorum, qui ædificaverum» (*SS. Concilii Sinodus Nicea II*, actio VI).

Conocido este texto, no es difícil adivinar sus consecuencias. Para estudiarlas sólo en los hechos conocidos, los limitaremos á decir que en las cláusulas reproducidas se apoyaba y áun se apoya la *Guia de la Pintura*, anteriormente citada, y que el diligente Dindron descubrió en su viaje al Oriente cristiano, hallando que á ella se atenian los pintores griegos de los monasterios de Calcidia y la Tesalia. Tan precioso documento contiene toda la filosofía del arte agiorita, clave de sus secretos y manifestaciones. Atiénense los actuales monjes á sus preceptos, no sólo en cuanto al modo de preparar los colores, sino en todo lo relativo á la concepcion y ejecucion de sus obras. Desde la forma del cabello y de la barba, hasta la edad de los personajes, el rostro, el traje, la actitud y los movimientos, con las inscripciones y leyendas que deben acompañarles, se contienen en dicho código, de cuyo texto no pueden apartarse ni una línea los artistas (1).

(1) Véase para todo esto á Dindron, *Annales d'Archeologie chretienne*.

Con la *Guia de la Pintura* por delante y procurando seguir los modelos anteriormente ejecutados, el pintor Mereote, que floreció el siglo pasado, continúa y calca, segun la expresion de Dindron, al pintor veneciano del siglo x ó al pintor atónico ó agiorita del v ó del vi. La vestimenta de las figuras es la misma en todas partes y en todos los tiempos, lo mismo en la forma y el color, que en lo privativo al dibujo, al número de pliegues y á su ligereza ó profundidad. Ni el tiempo ni el lugar influyen nada ó bien poco en esta estética: Josaphat, que pintaba en 1839, se asemeja á sus antepasados de todas las centurias. Viendo una efigie, se conocen todas poco más ó ménos.

La Panaghia de Argos es semejante á la de Larissa y Atenas; el tipo se repite con monótona igualdad en todo el Oriente; y desde Syra, Mistra y Smirna hasta Triccala, los Meteoros, Salónica, el Monte Athos y Constantinopla, la pintura bizantina ú ortodoxa, es la misma como idea y procedimiento.

Ni hay modo de que se alteren sus cánones, pues á ello se opone lo mismo que la vigoriza, la piedad y el dogma. Todas las representaciones marianas, que son las que predominan en los monasterios de Oriente, derívanse, segun la devocion, de las tres grandes tablas pintadas por San Lúcas, y de las setenta pequeñas que el mismo apóstol ejecutó. Existen las primeras en Megaspileon (Achaya), Chipre y Moscou; de las segundas no faltan ejemplares en el Oriente, aconteciendo que su vista estorba toda desviacion del carácter y modo que á la Vírgen hubo de atribuirse en semejantes simulacros. Sobre 935 iglesias cuenta la pequeña república cristiana del Monte Athos; pues bien: en todas ellas, las imágenes de la Vírgen se reproducen en asombrosa copia y bajo muy distintas advocaciones, encontrándosela desde el vestíbulo de los monasterios con el título de *Panaghia Portaitissa* (la Vírgen portera), hasta lo más recóndito del santuario, no faltando sus simulacros en celdas, galerías, refectorios, salas capitulares, bibliotecas y recibimientos.

Por una contradiccion original, la Península sagrada está interdicha á la mujer, que no puede traspasar los límites del istmo, y en cambio el culto de María envuelve á la sociedad agiorita con una atmósfera particular, que se traduce en la variedad pasmosa que reviste su devocion. María recibe los más expresivos epítetos de boca de los monjes artistas, siendo en una pintura hermosa, en otras blanca, bienhechora, maravillosa, pura, misericordiosa, divina, benévola, redentora, protectora, y en todos casos la mediadora celeste, por cuyo auxilio se puede alcanzar el cielo.

Fijado con tan fuertes resortes el culto iconístico, no se debe extrañar sus condiciones, que, en sentir de muy consumados arqueólogos, se trasmitieron, en mucho, á los artistas occidentales. La Iglesia bizantina con todas sus consecuencias pesó harto sobre el Occidente para no admitir la doctrina como buena. Edificios bizantinos se descubren todavía en los países occidentales; numerosos objetos de mobiliario sagrado y láico descubren tambien el influjo del estilo neo-griego, y entre las piezas de indumentaria, famosa es por muchos títulos la *Dalmática imperial*, que se guarda en el Tesoro de San Pedro. Cuando partiendo de estos antecedentes se admite la uniformidad de ciertas obras artísticas en el Occidente durante la Edad-media, viene á la memoria lo que en el Oriente acaece, y se pone en duda la libertad del artista, proclamada por algun texto de aquella época. Guillermo Durand, obispo de Mende, escribia en el *Rationale divinarum officiorum,* del siglo xiii, estas líneas:

«Diversæ historiæ tam Novi quam Veteris Testamenti pro voluntate pictorum depingitur; nam pictoribus atque poetis quælibet audendi semper fuit æqua potestas.»

La realidad contradecia este aserto, y bajo tal inteligencia es como atribuimos una desconocida significacion á los hechos realizados por Van Eyck, cuando rasgaba el Código hierático, para reemplazarlo con la inventiva personal del artista, regida por su inspiracion, sus talentos, gustos y aptitudes. Antes de los Van Eyck, la pintura habia sido secularizada en Italia y Occidente, pero de hecho persistian los maestros en mucho en no extralimitarse del círculo que las prescripciones litúrgicas señalaban. La creciente aficion hácia lo clásico no pugnaba contra semejante temperamento, necesitándose que en otra parte que no fuera Italia, se mudaran radicalmente las aspiraciones de la estética.

V.

Equivocaríase quien dedujera de estas premisas que las escuelas primitivas del Norte, riniana y neerlandasa, desertaron del campo místico una vez organizadas. Nada de eso; lo que abandonaron fué lo puramente convencional, lo

litúrgico, para convertir el arte en una institucion con vida propia, donde los episodios religiosos obtenian una muy alta representacion. Van Eyck pintó mayormente asuntos religiosos, pero sin otro guia que no fueran sus conocimientos y el decoro propio de quien sentia lo noble de su profesion con superior delicadeza. Tan grande como génio inspirado, cuanto en lo que miraba al desempeño, Van Eyck llenó con su fama la Europa, muy poco despues de conocida la reforma. Sus primeros cuadros, segun el óleo, causaron admiracion y asombro, acudiendo á disputarse su posesion, nacionales y extranjeros.

Entre los que se señalaron por su afan de poseer obras de Juan Van Eyck, cítanse al duque de Urbino, Federico II, que compró un fragmento de pintura decorativa; á Lorenzo de Médicis, que logró reunir varias obras, y tambien á Alfonso I de Nápoles, dichoso propietario de una composicion importantísima. En su patria, Juan de Baviera despuntó declarándose protector del maestro afortunado, sustituyéndole luégo en esta honra el duque de Borgoña, Felipe el Bueno. Alentado con tantas ventajas, dió Van Eyck rienda suelta á su génio, introduciendo multiplicadas mejoras en el arte que ilustraba con tales merecimientos.

En Italia habíase iniciado la pintura de los fondos: Van Eyck concluyó con las superficies doradas y los arabescos, reemplazándolos con muy primorosas y animadas perspectivas campestres ó arquitecturales, y en estos cuadros asociábanse el interés místico á la poesía de la naturaleza, viéndose las escenas y personajes litúrgicos colocados en el centro de paisajes por extremo atractivos, ó de estancias que lucian enriquecidas por las galas del arte arquitectótónico. No habia concluido la pintura en tabla, pero realizaba su última evolucion. En manos de los *trecentistas* habia comenzado á emanciparse de la tutela eclesiástica, con los alemanes recibia el aliento de la naturaleza que la embellecia, con la escuela neerlandesa se humanizaba, se hacia secular, sin olvidarse del sentimiento religioso.

Bañada por las ondas regeneradoras del romanticismo, la pintura al temple se trasformó paso á paso en el óleo, dejándonos maravillosas creaciones, cuya valía no habrá modo de posponer, áun comparando aquéllas con los más celebrados lienzos del Renacimiento. Muy distantes estamos de cerrar los ojos á los méritos de la pintura sobre tela; pero ha de sernos permitido el pensar y sostener que la pintura romántica y cristiana, en realidad, termina con la tabla. Cuadros en lienzo muy devotos conocemos, mas como excepcion: el paganismo no utilizó la tabla; su dominio fueron las telas convenientemente dispuestas y preparadas. Mucho ganó el arte con esta mayor movilizacion de sus productos; pero en nuestra cualidad de historiadores, debemos insistir en que la tabla fué la verdadera servidora y proveedora del retablo, como esta misma frase nos lo está indicando.

Labró el Renacimiento altares de mérito relevante, pues hay que conceder que el verdadero retablo es el que ejecutado en tabla presenta las formas y caractéres particulares que se distinguen en las *bateas* de los siglos XIV y XV. El verdadero retablo es una «Historia», compuesto de cierto número de pinturas, que á modo de libro abierto, desdobla á la vez sus enseñanzas á los ojos del creyente: y además de los asuntos religiosos que forman el tema principal, colócanse en la *predella* figuras más ó ménos libremente elegidas, y entre ellas suelen campear los devotos que como ofrenda sufragan los gastos de la obra, ostentándose tambien sus escudos y blasones en la faja de madera que rodea el conjunto de las pinturas, justificando el nombre con que los anticuarios los designan. Termina con la pintura en tabla el tríptico, el díptico y el políptico, reemplazándoles el lienzo movible que se cuelga de los muros ó que se fija sobre el entablamento que sirve de apoyo á los altares.

VI.

Todo ha cambiado con la posesion del óleo. La pintura, que se sentia con harta frecuencia inspirada por el atractivo de los episodios del Antiguo y Nuevo Testamento, y que elegia para ilustrarlos las leyendas piadosas de los santos y mártires, toma por distintos caminos á medida que el Renacimiento se extiende y acredita, barajándose el cielo cristiano con el Olimpo. Ante ningun atrevimiento retrocede el neo-clasicismo, y así vemos que llega á colocar en majestuoso panteon el busto, repetido exactamente de la *Vénus de Médicis* en sustitucion de la *Eva* del Paraíso, mientras el Adam mosáico se nos ofrece con las señales propias del Antinoo (1).

(1) Aludimos á las estatuitas que decoran el magnífico enterramiento del Tostado en la Catedral de Avila.

No llegaron á tanto los pintores de Flandes primitivos, á pesar de su naturalismo. Sentia Van Eyck secreto é irresistible amor hácia la realidad; no le era posible sustraerse á la magia seductora de sus escenas y tipos, y sin embargo, la pintura en sus manos habla siempre á la elevacion, á la ternura, á lo patético, á la inteligencia y al gusto más acrisolado. Modesto escribia al pié de sus tablas: *Pinto como puedo* (ALS IKH KAN), esto es, no como concibo, no como quisiera, sino como me permiten mis limitadas facultades.

Ni otorgando á esta colosal figura toda la importancia que de derecho le corresponde, queremos suprimir las flaquezas que en sus obras señala la crítica. Alguna vez el arcaismo suele predominar en ellas más de lo justo. Pronto, no obstante, recobra el pintor el predominio de su arte, viéndosele buscar la verdad en la naturaleza, como impulsado por una fuerza interior que le avasalla. En la mayoría de sus creaciones los personajes religiosos tienen de la realidad todo lo necesario para humanizarlos; de lo ideal lo bastante para denotar, ora su filiacion divina, ya la gracia que sobre ellos debió derramar el cielo. Sobre todo, lo que no habria camino de discutir, es que la escuela neerlandesa, pintando deidades y bienaventurados, retrataba á las criaturas tal como se las ofrecia la vida real á través del prisma estético, resultando de este modo de proceder, que las tablas flamencas religiosas se acercan tanto del retrato cuanto permite lo convencional de los asuntos que muestran á nuestra atencion.

Dadas las inclinaciones de la pintura en el Norte, hijas de muy diversas causas, no extrañas á los elementos antropológicos reunidos en las razas germano-neerlandesas, el retrato habia de adquirir progresivamente tanto ó mayor crédito que la estátua y el busto en la antigüedad. Van Eyck descolló tambien en este terreno, dejándonos algunos retratos en tabla, en verdad sorprendentes por su filosofía y su perfeccion material. Con ser asombrosos testimonios de realismo los retratos neerlandeses, encantan por su idealidad; sólo que esta idealidad no estriba en el hecho de haber el artista trazado los contornos y líneas fundamentales á su capricho, ni en haber suprimido defectos é incorrecciones para darnos ventajas ficticias y mentidas, sino en la fuerza y la habilidad con que reproduciendo el aspecto físico del personaje retratado, fija tambien su carácter moral con la expresion, secreto recóndito del pincel que se alcanza mediante rasgos de intuicion acalorada por el génio.

VII.

¡Coincidencia singular! Alemania, que en definitiva era la que favorecia la reforma neo-clásica con el auxilio poderoso de su descubrimiento ó mejora, recibe en premio de tamaño servicio el más injusto de los desengaños. Su noble pintura, consorcio fiel de dos ideas grandiosas, de dos corrientes llamadas á fecundar la moderna civilizacion, es vencida por la pintura del Renacimiento, con las armas que ella misma suministra. Con gran parcialidad y ceguera se juzga á la pintura romántica, designada, como sabemos, con el epíteto de gótica, que equivale á bárbara, y ni áun tolerancia absoluta se descubre para el génio colosal de Alberto Durero. Un escritor artista, íntimo amigo de Miguel-angelo, nutrido en las doctrinas que éste profesaba, Francisco de Holanda, eco de los juicios de su maestro, decia: «Tambien se pinta en madera y en lienzo, al temple, *pero es ignoble pintura*, los flamencos la acostumbran mucho con mucha gentileza de colores» (1). De este modo juzgaba el clasicismo á la pintura en tabla, romántica, donde habia realmente apuntado el renacimiento pictórico, con un sentido más fecundo y humano que en Italia. Pero este fallo, con ser riguroso, no llegaria al desden que de los pueblos se apodera hácia todo lo que pertenece á la Edad-media, desde que se autorizan las ideas neo-clásicas y paganas.

Desde Roma por una parte, y desde París por la otra, arrancan dos tendencias mortalmente enemigas de todo lo que se relaciona con la vida romántica, hasta el punto de que, entre los latinos, todo lo monstruoso, ridículo, desproporcionado, absurdo y estrambótico en las cosas, las personas y las ideas, se reune bajo el comun anatema de manera gótica, de salvaje goticismo. La erudicion trasnochada de las lumbreras del segundo Renacimiento, á que dá tono la córte del Rey Sol, Luis XIV, mófase de todo lo que cae más allá del siglo XV, ya se llame poesía y arte, ora costumbres, sentimientos y doctrinas. Fuera del neo-clasicismo, no hay para la crítica del siglo XVII nada digno de respeto ni contemplacion. Y al calor de esta funesta intolerancia, medra un arte bastardo, sin vida propia ni sávia,

---

(1) FRANCISCO DE HOLANDA. *De la pintura antigua*, cap. XLIIII, MS. de la Real Academia de Bellas Artes de Madrid.

un arte hinchado y de aparato, exento de aquellas cualidades originales que podian solas prolongar su existencia.

Era el arte de los culteranos una imposible restauracion del ideal antiguo dentro de una sociedad sin fé, sin entusiasmo, casi sin decoro, hundida en los abismos de lo sensual, y arrastrada por las más insignes frivolidades. Ni era posible que cuando la poesía se convertia en halago de los retretes aristocráticos; cuando el poeta no cantaba más que á los pastores y á las pastorcillas de convencion, á quienes maltraian las aventuras amorosas y las liviandades, hallaran eco los robustos y viriles acentos de la poesía romántica, esto es, de aquella poesía ingénua de los siglos medios, donde el hombre se ofrecia con todas sus pasiones en brillante alarde, pero tambien con el freno del honor, del deber y de la religion, que modificaban harto sus dislates. El arte de Versalles y del Trianon era incompatible con el de la catedral ojiva y el retablo litúrgico de los maestros del Medioevo. Perseguida la tabla por muy diversos enemigos, salíale al encuentro un antagonista iracundo representado por la estética metafísica de los sabios epicúreos del Renacimiento. Aquel arte ingénuo, que se dirigia más al ánimo que á los ojos, esto es, que trascendia con su influencia á una region vedada al producto del «arte por el arte sólo,» no podia hallar gracia ante generaciones decaidas y abyectas por la mogigatocracia y el despotismo. No tienen número las tablas destruidas ó mutiladas por artífices vulgares para satisfacer los deseos de una piedad extraviada, durante los siglos XVII y XVIII, y el principio del XIX. Cuando no se arrancaron los retablos antiguos, fueron bárbaramente afeados con retoques insensatos, con obras de talla, vaciadas en el patron del grutesco, convertido en una hojarasca absurda y pesada, sin razon de ser, gusto ni proporciones, las más de las veces. La profusion de los adornos, de las curvas violentamete trazadas, de las posiciones y actitudes atormentadas, el lujo de la fantasía, conviértense en el barroquismo insoportable que el siglo de Luis XV y de la Regencia legaria á las enfermizas y encogidas generaciones que hallaria en su camino la Revolucion francesa.

Tiempo hacía que las tablas se hallaban refugiadas en la oscuridad de los templos ó en polvo de los desvanes. Nadie se acordaba de ellas. Privaba lo clásico, lo extraño, lo exótico; lo propio se desdeñaba ó no se conocia. La hegemonía del espíritu francés culterano, llegaba desde el Estrecho de Hércules hasta las márgenes del Neva, deteniéndose en Postdam, donde Federico el Grande habíale erigido suntuoso templo. Pero hé aquí una misteriosa coincidencia: si la Francia de Francisco I y de Luis XV habia, con su poderosa iniciativa, esparcido y difundido por toda Europa el gusto clásico en general, ella fué tambien la que agitó el pensamiento aleman, la que lo extrajo de su marasmo, la que en él despertó antiguas reminiscencias. El grito poderoso lanzado en las márgenes del Sena resonó en las selvas germánicas, y ante la tiranía napoleónica, los alemanes recordaron su *Vaterland*, y con ella todo lo que encerraba su pasado de bello y de poético. Obreros entusiastas dedicáronse á visitar cláustros, archivos y santuarios buscando los poemas nacionales, los cantos de los *Minnesingers*, las crónicas caballerescas, las estátuas arcáicas, las tablas pictóricas de los antiguos y menospreciados maestros del goticismo. Y dándose la mano la pasion del dia —la política— con la pasion de lo pretérito —la crítica arqueológica,— el gusto por las cosas antiguas y nacionales, difundióse por toda Alemania una como fiebre intelectual que se traducia en la adoracion sincera y entusiasta de lo castizo.

Con el ódio que inspiraba la dominacion extranjera combinábase el amor de lo propio, y á la restauracion de la patria, menguada por la ambicion de Bonaparte, seguia la restauracion de las letras, del arte y de la cultura germánica tradicionales. Andando el tiempo se subdividió la idea, produciendo diversas tendencias: unas, aferradas á la teocracia, querian resucitar lo antiguo cuando su valor era sólo arqueológico; otras, embarcadas en el bajel del progreso, miraban lo pasado como gloriosa fuente de elementos de independencia, torpemente confundidos y ahogados por el clasicismo. Ruda fué la lucha: lo clásico vivia apoderado de todas las posiciones, y no era fácil desalojarlo; pero, fenómeno digno de estudio, la familia liberal fué la que esparció por Europa los nuevos principios favorables al romanticismo, y la que consiguió restaurar el crédito del arte cristiano y de las instituciones del Medioevo, equiparándolas con las neo-clásicas y señalando en ellas grandes ventajas al lado de no escasos inconvenientes.

VIII.

Séanos lícito, sin inmodestia, consignar en este sitio nuestros esfuerzos en esta misma direccion. Sin ánimo estrecho, sin pretender ni áun remotísimamente la resurreccion del organismo social de la Edad-media, sin mira ulterior

fuera de la crítica, hemos sido de los primeros en la Península en levantar la voz de defensa del arte romántico, del arte que nuestros padres forjaron mientras luchaban en inmortal contienda con enemigos externos y tambien interiores. Despues de recorrer los Museos de casi toda la Europa, desde Nápoles hasta Lóndres, desde Viena hasta Bruselas, desde Sevilla hasta Stokolmo, buscando siempre la correccion de nuestros errores y medios de disminuir nuestra ignorancia, concluimos persuadiéndonos de que el Renacimiento no era todo el arte; que junto á él, enfrente, y en preferente sitio, existia el arte occidental-cristiano, no ménos digno que el clásico de toda suerte de estudios y miramientos.

Y en las iglesias de Colonia, Bruselas, Gante, Brujas y Lovaina, notamos que la pintura germánica ó romántica se desarrollaba con propia energía, paralelamente á la otra pintura que habíamos estudiado en las iglesias y museos de la Toscana, de la Umbría y del Véneto, y cuyos maestros no encontraban en nosotros menor acogida que los del Norte. Tambien nos convencimos de que nuestra patria podia concurrir á esta resurreccion del crédito que un dia alcanzó el arte cristiano, presentando numerosa coleccion de peregrinas tablas, divididas en cuanto á la influencia en italianas y neerlandesas, aunque siempre marcadas con el sello indeleble de nuestra briosa personalidad. Palenque fué para nosotros el Museo Español de Antigüedades de semejante empresa. Con la mira en un solo blanco, parécenos haber demostrado que los pueblos occidentales de Europa gozaron de un arte propio ántes del siglo XVI; arte original, en cuanto puede serlo lo que no es primitivo, sino derivado; arte ingénuo, elocuente, de acuerdo con el génio nacional, con sus sentimientos, esperanzas, creencias, dolores y alegrías. Este arte, por lo que hace á la pintura, se halla reconcentrado en la tabla; y como la tabla es, por tal modo, un signo de nacionalidad que despierta en nuestra alma los más poéticos y melancólicos recuerdos; como detrás de cada retablo circunscrito por las elegantes líneas de la arquitectura ojival, vemos alzarse á nuestros padres con sus grandes flaquezas, y tambien con sus espléndidas virtudes, nosotros, que sentimos y practicamos la religion de los recuerdos, porque somos de los que creen en el progreso y en sus ventajas, no podemos por ménos de sentir íntima alegría cada vez que nuestra buena estrella nos depara el conocimiento y la vista de una de esas tablas que errores funestos olvidaron en las oscuras capillas de nuestras catedrales ó en el estrecho desvan de los museos.

Para el que busca la razon de las cosas, y no se limita á lo presente; para el que experimenta la necesidad de filosofar é inquirir, el estudio de la pintura en tabla es proemio obligado del estudio de la pintura moderna, porque ésta procede de aquélla, y no hay modo de explicársela desconociendo tan necesario antecedente. Es la pintura en tabla legítima manifestacion de una de las más íntimas maneras de ser de la sociedad cristiano-europea desde el siglo XII al XVI; es símbolo, con el templo ojival y la estátua litúrgica, de instituciones que arraigan en el organismo fisiológico y psíquico-intelectual de aquellas generaciones; es la trasformacion del elemento social moderno, que representa la cultura bizantina; y bajo tales relaciones, desdobla ante nosotros enseñanzas eficaces y fecundas, que fuera despropósito é insania postergar.

Cuando se camina á la reintegracion de la personalidad humana, desconocida por el neo-paganismo clásico; cuando parece como que se halla legitimada la propension á colmar la laguna que abrió cierta política en la Europa latina durante los siglos XVI, XVII y XVIII, el arte de la Edad-media, como la literatura, nos interesan sobremanera, porque en ellos podremos encontrar no poco de lo que insignes torpezas se propusieron desacreditar, y áun destruir, en absoluto. Ni el ánimo liberal puede resignarse á ver relegados con desden, testimonios fehacientes de vida, que deben de reconocerse como legítimos y apreciarse en sí mismos, por lo que valen y representan en la economía moral de las sociedades. Acomodándose la pintura en tabla á las condiciones particulares del sentimiento religioso, segun los pueblos, siendo hierática en el Oriente, híbrida y mística en Italia, ingénua y delicadamente naturalista en Alemania y Flandes, participando en España y Portugal de todos estos caractéres, más ó ménos vigorosamente representados, y asimilándose tonos locales de singularísima naturaleza, puede llevarnos como por la mano á descubrir las evoluciones de lo ideal en la esfera de la sensibilidad y de la expresion afectiva, en uno de sus aspectos parciales, aunque importantísimo.

SIGNIFICACION Y JUICIO DE LA PERSONALIDAD ARTÍSTICA DE JUAN VAN EYCK.

I.

En nuestro sentir, es el génio producto misterioso de multiplicados elementos que se presentan fortuitamente en el organismo moral de un pueblo, y que allí crecen, se compenetran, se armonizan y fortalecen bajo la premia de leyes inevitables. El génio siente palpitar en sí la vida general de su siglo y de su raza; pónese al unísono con todos los corazones; descubre sus más íntimos secretos; asimílase cuanto en la atmósfera de la inteligencia flota indeterminado; y utilizando luégo aptitudes especiales, facultades ingénitas que á nadie fué dado explicar en su sustancia, sino reconocer en sus efectos, engendra y produce obras inmortales, marcadas con el sello de lo sublime.

Pensar que el génio carece de antecedentes, de genealogía, de relaciones más ó ménos directas y recónditas con su siglo y los hombres que lo llenan, es pensar lo absurdo. Desde Homero y Lucrecio hasta Dante y Cervantes, la ley apuntada se cumple: el génio se nutre en la vida histórica y contemporánea, bajo la relacion de tiempo y de lugar correspondiente. Y tiene tanto de reflejo que repite lo pasado, como de prevision y profecía que anticipa el esbozo de lo porvenir; porque el génio es un eretismo de la sensibilidad emotiva y una dilatacion de la luz de la inteligencia que irradia en todas direcciones. Cuando las muchedumbres disgregan, el génio sintetiza; cuando aquéllas ven individualmente lo particular, el génio percibe, abarca y fija lo general. Así no pudo calificarse nunca de metáfora violenta la que comparaba al génio con un luminoso faro, levantado en las márgenes de lo desconocido, para guia del bajel que lleva á los hombres hácia el puerto, nunca alcanzado, de sus definitivas perfecciones; por eso el génio es algo supremo que subyuga, que excede la medida vulgar de los talentos comunes; por eso á menudo el génio no es comprensible sino á distancia, cuando sus destellos no nos ciegan con su intensidad.

Llévanos esta doctrina á buscar siempre en la obra del génio lo que resume, afirma y pronostica, lo que en ella es sintético trabajo de condensacion, y lo que es preludio cierto, gérmen seguro de futuros medros. De este modo concebimos el génio á manera del eslabon acerado de una cadena que ata la existencia social á sus orígenes y á sus desarrollos, no para cohibirla, sino para que ni se disgreguen sus partes esenciales, ni deje de seguir por la línea que las leyes de la naturaleza y del instinto la trazaron. El verdadero génio resume en sí el trabajo parcial y analítico de varias generaciones, y sintiendo lo que contienen de asimilable y armónico las cosas, forja tipos docentes, que sirven de norma y disciplina por siglos, á los hombres que han de nacer.

En toda obra de arte hay tres elementos: el pretérito, el contemporáneo y el profético. De una parte entraña innumerable copia de ideas, reminiscencias, tentativas, esbozos en una direccion especial, que sólo á la exquisita sensibilidad del génio fué dado percibir y condensar; de otra, esa misma obra de arte arraiga en el organismo viviente, reproduciendo su tonalidad y su ritmo; y por último, trasciende á lo porvenir con dilatada y luminosa estela, que se traduce por instigaciones, enseñanzas, consejos, encariñamientos, ejemplaridad y respetos, guia, agasajo y consuelo de las muchedumbres. Y es el génio fatalidad y libertad: fatalidad, los ténues elementos que á través del tiempo se condensan en la esfera moral de una raza, para producirlo; libertad, la potencia creadora del que se siente llamado á los merecimientos y tristezas de que no participa la mediocridad.

II.

Juan Van Eyck nació dotado con las cualidades que carazterizan al génio, cualesquiera que sea su categoría y sus méritos. Con sus obras no sólo resumió las tentativas hechas por los anónimos pintores y artistas que buscaban la salida del bizantinismo, sí que tambien rompió el muro de lo convencional, para que por la brecha penetrara con toda la turbulenta alegría de la juventud y de la confianza, el ántes tímido Renacimiento. Esto bajo consideraciones puramente técnicas; en la esfera de la idea Van Eyck dió cuerpo, encarnó todas las ineficaces propensiones naturalistas

justificándolas con el éxito. Antes hubimos de indicarlo: Panselicos, el bizantino apóstol de las escuelas aghioritas, y Van Eyck, el padre coronado de las flamencas, son los tipos antitéticos que resumen las evoluciones naturales de la estética cristiana. En aquél predomina el obrero, que trabaja cohibido por el sacerdocio; en éste brilla el artista, á quien sólo rigen las cláusulas de la belleza, superiormente sentida y expresada. Es el uno la pintura, el arte litúrgico; el otro el arte emancipado, secularizado, aunque piadoso y adecuado á las conveniencias religiosas. Con Panselicos el arte habria de degenerar en un simple procedimiento de reproduccion acompasada, segun se advierte en los ejemplos que nos suministran hoy mismo los conventos de la Tesalia y de la Calcidia, con las fábricas de imágenes de Suzdal; con Juan Van Eyck, el arte llegaria tambien á extraviarse en los excesos de la fecundidad, pero se llamaria en ocasiones Rembrandt, Tiziano, Vandick y Velazquez.

III.

Todo esto se nos ha ocurrido escribir con motivo de las dos tablas atribuidas á Juan Van Eyck, que se conservan en la Pinacoteca Madrileña con los números 1.352 y 1.353 del *Catálogo* que lleva el nombre del Sr. Madrazo.

En la primera se ve una estancia y en ella dos figuras. Hállase dividida la pieza por un biombo, y en la parte derecha rasgan el muro dos ventanas, por donde se dilata la vista hasta los límites de un bello y lejano paisaje. Sobre las vidrieras se colocaron escudos ó blasones al parecer familiares. Como el biombo no ocupa toda la altura de la habitacion, puede notarse que en la pared trasera de ésta, y próximo á la bóveda cilíndrica que forma la techumbre, se halla colocada una estátua de la Vírgen. Pende del biombo un espejo circular de estilo flamenco, y en primer término se hallan un personaje anciano en traje monacal, de rodillas, mirando hácia la izquierda, con las manos juntas en actitud de súplica, jaculatoria ú oracion.

Detrás de él, de pié, se encuentra un personaje que parece puramente ideal ó emblemático, pues se halla desnudo de piés y piernas, vistiendo corta túnica de color verde-oscuro y ámplio manto de escarlata, sosteniendo sobre la mano izquierda y el manto que la cubre, un libro, que soporta un tierno corderillo, mientras con la derecha indica su actitud de atencion ó espera. Ningun adorno ciñe su cabeza, que cubre espesa y bien partida cabellera, que con la abundante barba del rostro, contrasta con el tonso y motilon del religioso.

Cierra la tabla por la parte superior una leyenda en caractéres góticos, que se lee de este modo:

Ano mileno cqterrtio et octo hic fecit effigie
d dragi mister hyrirus werlis mgr coloy

No admite duda que la figura ideal representa á San Juan Evangelista, y que el religioso está copiado de la naturaleza viviente, significándose, al parecer, que éste ha elegido por patrono y abogado al apóstol. Todo induce á pensar que se trata de una pintura votiva, de encargo, labrada para satisfacer las exigencias de la piedad, reuniéndose, por tanto, lo puramente histórico á lo convencional é imaginativo.

Segun conocedores peritos, este cuadro revela en sus detalles una localidad propia del país flamenco, estimándose como una de las portezuelas del tríptico á que corresponde el número 1.353. Es esta una pintura completamente realista.

En otra habitacion, con vistas al campo, hállase la Vírgen, sin género alguno de atributo litúrgico, si ya no es que como tal se considera un ramo de azucenas depositado en un jarro que descansa en un banquillo de tijera. Admitiendo que la figura represente con efecto á María, diremos que ésta se encuentra sentada en un banco de madera, labrado segun el gusto ojival y con cojines de tela roja. Lee la Vírgen en un libro, y está vestida con una túnica de brocado y un ámplio manto verde. Detrás de ella aparece una chimenea, donde arde un vivo fuego, y más allá se descubre un cofre-aparador gótico, que soporta algunos utensilios de uso doméstico. Sobre la campana de la chimenea resalta una escultura representando un Pontífice que tiene ante sí un Crucifijo, y más abajo un sencillo candelabro para alumbrar el simulacro.

No puede darse pintura más real; nada en ella presupone el idealismo, como se le entiende por los estéticos, y sin

embargo, el conjunto es bello, sin la menor duda. Quizá habria motivos para discutir si con efecto la figura es el simulacro de la Vírgen ó el de una devota ó bienaventurada, sirviendo en este caso la tabla de complemento al cuadro principal que no conocemos. Pero sea esto así, ó tengan razon los que ven en la pintura la imágen de María, las dos obras están consideradas como muy primorosas y dignas del pincel de Van Eyck, á quien se las atribuye. Como perspectiva y composicion son notables. El colorido es justo, y se hallan las luces hábilmente distribuidas, dando relieve á los objetos y figurando los términos con acierto.

La parte arquitectónica es de extremada perfeccion: quizá el repartimiento de los pliegues en los ropajes descubre todavía algo de las cláusulas arcáicas, por su dureza y áun sequedad, empero no por esto se asemejan á la tiesura del bizantinismo.

El mobiliario se ofrece con sorprendente precision, testificando que el artista pintaba lo que tenia ante la vista repitiéndose el hecho en lo propio del paisaje.

No desdicen, pues, estos dos fragmentos de la gran tabla de Van Eyck, que el mismo Museo de pinturas de Madrid guarda con religioso celo. Si se equivocan los que los atribuyeron al pintor del *Triunfo de la Iglesia*, no por esto atentaron á las glorias del maestro, toda vez que son dignos de sus talentos, habilidad y renombre. Procedentes del Real palacio de Aranjuez, figuran donde hoy se hallan, desde 1827, desconociéndose su historia. Tampoco permitieron las restauraciones descifrar la leyenda trascrita, pudiéndose únicamente decir,—segun hemos indicado,—que nuestras tablas corresponden á un oratorio y representan una pintura ofrendada en el altar de alguna imágen.



ESCULTURAS ENCONTRADAS EN CHIPRE,

y traidas al Museo Arqueológico Nacional por la [illegible]cion de Oriente.

[illegible]



Fuster dibº y litº

Lit de J.M. Mateu Calle de Recoletos 4

ESTATUAS ENCONTRADAS EN CHIPRE,
y traidas, al Museo Arqueológico Nacional por la comision de Oriente
(Lamina 2ª)

MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES

EDAD ANTIGUA — ARTE PAGANO — ESCULTURA



Fuster d.bº y litº

Lámina 3ª

Lit de J.M. Mateu Calle de Recoletos 4

ESCULTURAS ENCONTRADAS EN CHIPRE,
y traidas al Museo Arqueológico Nacional por la comision de Oriente

1



Altura 0,9

2



Altura 0, 9

3



Altura 0, 11

4



Altura 0,9

5



Altura 0, 9

6



Altura 0,11

7



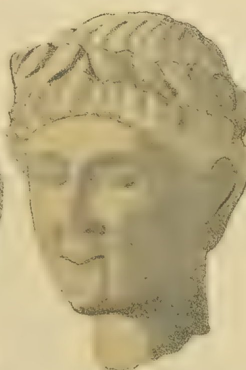
Altura 0, 9.

8



Altura 0. 10.

9



Altura 0.,8

10



Altura 0. 7

Fuster dibº y litº

Lámina 4.ª

Lit de J.M. Mateu Calle de Recoletos 4

ESCULTURAS ENCONTRADAS EN CHIPRE,
y traidas al Museo Arqueológico Nacional por la comision de Oriente

ESCULTURAS CHIPRIOTAS

TRAIDAS AL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

POR LA COMISION ARQUEOLÓGICA DE ORIENTE;

ESTUDIOS Y NOTICIAS POR EL PRESIDENTE DE DICHA COMISION

DON JUAN DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO.

I.

(1) 

Deseando que sean conocidos de nuestros ilustrados lectores todos los objetos de verdadera importancia que se conservan en España, para que vaya cumpliéndose nuestro propósito al fundar, auxiliados por el digno editor y por doctos colaboradores, esta publicacion, de que el MUSEO se convierta en el libro, y el libro, por su índole especial, ayudado por las artes del grabado y sus análogas, conserve entre sus páginas los objetos arqueológicos y artísticos, librándolos de ruinas, incendio, abandono ó vandálicas devastaciones, y haciendo que no puedan perderse para la ciencia desde que aquél les presta cariñoso abrigo entre sus páginas, cuenta su historia, los aquilata con la crítica, los engrandece con el estudio y hace imposible que mueran con su maravillosa reproduccion, vamos á dar noticia en la presente monografía de las curiosísimas é importantes esculturas que tuvimos la fortuna de traer de Chipre á nuestro Museo Arqueológico Nacional, esculturas de épocas del arte apenas conocidas, que abren anchos horizontes á la investigacion, que confirman y esclarecen narraciones históricas anteriormente hechas, y que comparadas con otras de España, cuyo descubrimiento casi coincidió con el de aquéllas, han derramado vivisima luz sobre el oscuro campo de estos descubrimientos españoles, poniéndonos en camino para poder clasificar y comprender los peregrinos y *auténticos hallazgos*, *pese á quien pese*, del Cerro de los Santos.

II.

La Isla de Chipre, la antigua Ciprus, tan celebrada por el culto de Vénus, que en ella alcanzó tanto renombre, segun el testimonio de antiguos geógrafos (2), no era inferior á ninguna de las islas del mundo hasta en

(1) Relieve marmóreo encontrado cerca del Parthenon (Atenas) y reproducido por la comision arqueológica de Oriente. Altura 0,30. *(Museo Arqueológico Nacional.)*

(2) Strabon, l. xiv, 6. Eusthato, *ad Dionis*, v. 508.

tónces conocido, y principalmente entre las que tanta celebridad alcanzaron en el *mare internum*. Con una longitud de cerca de sesenta leguas, con una anchura de veinte por término medio, proyecta hácia el Nordeste una península estrecha y parecida á un dedo extendido, hácia la embocadura del Oronte y en direccion al profundo seno de Aiaso (¿antiguo Issicus?). Atravesada por una cadena de montañas de poca elevacion, tiene fértiles llanuras; y aunque muy poblada de bosques en la antigüedad, se ha visto poco á poco despojada de su forestal riqueza por la insaciable mano del hombre. El suelo, generalmente productivo, dá trigo en cantidad suficiente para el sustento de sus naturales, y aunque se cosecha además en abundancia seda, aceite, algodon, tabaco y todos los frutos de los países meridionales, sobresaliendo entre ellos el que produce el célebre vino de Chipre, tan encomiado en todos tiempos, siempre debió su mayor importancia, como la debe hoy, al producto de sus minas de oro, plata, amianto, bellísimo cristal de roca, y sobre todo de cobre, cuya abundancia en las colinas de Tamassos era de tal suerte, que los romanos, por antonomasia, dieron á este metal el nombre de *Ciprium*, con el que ha sido despues conocido en todas las lenguas europeas.

Cercana aquella isla de la Siria y de la Cilicia, fué poblada desde la llegada de los fenicios á Siria, por dos ramas de la raza Cananea, los Hamathitas y los Khittitas ó Kittitas. Más fuertes éstos ó más ilustrados, arrojaron al interior á los aborígenes, y fundaron las dos ciudades de Hamath (Amathonta) y Kition. Frecuentes y nuevas inmigraciones reforzaron á los primeros, con lo que acabaron los invasores fenicios por apoderarse de toda la isla. Byblos levantó en la costa occidental el gran Santuario de Pafos, tan conocido de los amantes del mundo antiguo y de los poetas de todas las épocas posteriores. Golgos, Lapethos, Kurion, Karpasia y Tamassos, fueron fundándose en diferentes comarcas, y formaron otros tantos pequeños estados independientes, gobernados por reyes. Sometidos, sin embargo, bien pronto á la influencia de Byblos, los diferentes reinos de Chipre quedaron bajo la autoridad de Sidon, y recibieron colonias sidonias que aseguraron su sumision á la metrópoli, y que acabaron por hacer de la Isla un país semítico. Así acertadamente explica Mr. Maspero en su historia antigua de los pueblos de Oriente, el orígen de poblacion fenicia, que formó la base de la de aquella isla, y que llevaron á ella la civilizacion que en el arte habian recibido más directamente que de otro pueblo alguno de los egipcios.

No es esta la ocasion oportuna de hacer la historia posterior de aquella célebre isla; pero no podemos prescindir, para el exacto conocimiento de las esculturas que nos ocupan, de apuntar al ménos, que si bien permaneció durante mucho tiempo bajo el dominio de los fenicios, aprovechando la buena ocasion que los presentaba el ataque de Salmanasar á Tyro, levantaron pendon de independencia los chipriotas y sacudieron el yugo, pero sin que se alterasen por esto las relaciones comerciales que existian entre ambos países. La isla se dividió entónces nuevamente en muchos estados pequeños, de los cuales nueve fueron tributarios de los egipcios (530 á 525 ántes de Jesucristo) en tiempo de Amasis, y despues de los persas, bajo el dominio de Cambises; conservando no obstante sus leyes y príncipes propios.

Por las inscripciones cuneiformes del palacio del rey de Nínive, Sargon, trasportadas al Louvre y traducidas por el sabio francés Mr. Oppert, es un hecho fuera de toda duda, que 708 años ántes de Jesucristo, aquel rey, que fué el mismo que al principio de su reinado tomó y destruyó á Samaria, conquistó tambien á Chipre; conquista de la que hubo de ser monumento conmemorativo una grande estela monumental de granito representando á Sargon, descubierta en Larnaca, la antigua Citium, y que hoy forma uno de los más notables ornamentos del Museo de Berlin.

La dominacion asiria duró en Chipre hasta la caida del imperio ninivita, en 625; conservándose como elocuente comprobante de aquella dominacion en el Museo Británico un prisma de barro cocido perteneciente al año de 672, en que el rey Assarahaddon, tan conocido por la narracion bíblica, enumera los diez reyezuelos de las ciudades chipriotas que le pagaban tributo, reyezuelos cuyos nombres, la mayor parte griegos, demuestran claramente lo muy antigua que fué la introduccion del elemento helénico en la gran isla del Mediterráneo Oriental.

Los chipriotas se sometieron unas veces á los persas y otras se rebelaron contra ellos, así durante la guerra de los medos, como despues de terminada ésta. Los reyes eran absolutos; tanto, que Pasiapro, tirano citio, vendió á uno de sus súbditos la soberanía; mujeres envilecidas servian de escabel á las reinas para subir á su carro, y Nicocreonte, tirano de Salamina, mandó triturar en un gran mortero, sin otra forma de proceso, al filósofo Anaxarco.

A pesar de la nueva colonizacion que, como es sabido, recibió de los griegos cuando estos hábiles navegantes pudieron ya disputar á los fenicios el imperio del mar, su influencia en la isla no pudo borrar la de los antiguos colonizadores, y las dos razas, puestas por tal manera en contacto, se modificaron la una á la otra. Gran parte del

territorio y del comercio pasó á los griegos, que á su vez recibieron los mitos y los ritos orientales. Del culto de Astarté formaron su Afrodita, que llegó hasta nosotros convertida en la Vénus romana; y hallándose todavía el arte griego en la infancia, y encontrando un gran número de estátuas que representaban aquella y otras divinidades, en las que dominaba la influencia asiria ó egipcia, siguieron durante algun tiempo la manera de uno y otro arte, hasta que dominando en Chipre completamente, y llegados al gran momento en que el arte tomó en Grecia su hermoso período de desenvolvimiento, imprimen al de Chipre el gran sentido estético que tanto le enalteció, si bien conservando en los ornatos y accesorios marcados restos de las antiguas tradiciones del país. El siglo v ántes de Jesucristo fué para Chipre una verdadera época de transicion, tras de la cual el génio helénico se levantó triunfante, como en todos los países del mundo conocido á donde llevó su vivificadora influencia el pueblo de Fidias y Praxiteles.

Teniendo en cuenta estos indispensables precedentes históricos, es como únicamente pueden comprenderse las notables diferencias que se encuentran entre las muchas y diversas esculturas descubiertas desde hace pocos años en Chipre; diferencias que tanto se notan en los caractéres artísticos como en los procedimientos técnicos, y en los tipos, por más que hasta los últimos tiempos del predominio exclusivamente griego sobresalga el de los habitantes de la isla, á través de todas las trasformaciones del arte; aquel tipo, más asiático que africano, de ojos grandes, abiertos, segun la gráfica frase de un observador, en forma de almendra, pero más levantada siempre la comisura exterior que la interior; de nariz recta, derecha, algo redondeada por la punta; de boca pequeña y labios carnosos; de barba saliente; tipo que á pesar del trascurso de los siglos y de las diversas modificaciones por que ha pasado la isla, se conserva todavía entre los naturales del país, y se trasparenta en las mejores esculturas descubiertas en aquel territorio, aunque pertenezcan á la buena época de la influencia griega.

Aunque la historia no nos hubiese revelado las diversas dominaciones que fueron sucediéndose en la Isla de los amores impúdicos (1), las numerosas estátuas descubiertas nos demostrarian elocuentemente las varias dominaciones que pasaron sobre ella, las influencias asiria, egipcia, persa, griega y romana, pues tambien se han encontrado muchas obras esculturales pertenecientes á la época en que los hijos del Tíber, atraidos por la gran riqueza de la Isla, producida por su extenso comercio, la subyugaron por fuerza de armas, convirtiéndola en provincia romana, y apreciando en tan alto grado su conquista, que en vez de dejar el botin al general y al ejército vencedor, lo trasladaron á las orillas del Tíber, desplegando inusitada pompa en el triunfo con que se celebró tan preciada conquista.

III.

Los descubrimientos arqueológicos en Chipre puede decirse que datan del año 1866, así como el de la mayor parte de las estátuas que tanta admiracion han causado en Europa, del mes de Marzo de 1870, cuyo descubrimiento indudablemente se debe al general Cesnola, cónsul de los Estados-Unidos en Larnaca; pues áun cuando el doctor Friederichs en su viaje á Oriente, verificado en 1869, visitó á esta poblacion, y vió algunos de los antiguos vasos que empezaban á sacarse de cámaras sepulcrales, y áun cuando ántes habian hecho investigaciones en un paraje que los naturales del país llaman Jorgos, los franceses Mr. Vogüé y Mr. Lastri, buscando por la eufonía del nombre el antiguo templo afrodita de Golgos, nada encontraron, sin duda, porque como luégo se vió, le buscaban equivocadamente en la cima del monte, donde hacian las excavaciones, cuando se encontraba en su falda. Cesnola, más afortunado, áun cuando empezó sus trabajos tambien en la parte alta, despues, con mejor acuerdo, los practicó en la falda, y con tan feliz éxito, que halló las ruinas del templo, dejando al descubierto la planta del mismo, en forma de un rectángulo de 60 piés ingleses de largo por 30 de ancho, con dos puertas, una de 9 piés y otra de 8, al Norte la primera y al Oeste la segunda, hallando destruida una gran parte del ángulo E. S. del muro que formaba el rectángulo, destrucion causada, sin haberlo conocido, por las excavaciones de Vogüé.

(1) Eran tan extremadamente licenciosos los homenajes que en ella se tributaban á Vénus, que en ciertos y señalados dias eran enviadas las doncellas á orillas del mar, para ganar allí el dote, sacrificando la virginidad á la Diosa; Diosa en cuyas iniciaciones nocturnas se daba un puñado de estimulante sal y un falo, y cuyo rito era la prostitucion.

En esta planta ofrecen las puertas la particularidad de no estar colocadas en los centros del lado en que se hallan, sino casi en sus extremos; pero correspondiendo á las naves más anchas del interior. A los lados de la puerta del N. se ven en cada uno de ellos las señales de dos basas de columna, que Cesnola cree serian de madera, por haberse encontrado grandes trozos de ella carbonizados entre las ruinas de piedra caliza, sacadas de la cantera de la isla, de que estaban formadas las ruinas del templo. A los lados de los muros laterales de E. y O. veíanse colocados sillares de diversos tamaños, los cuales parecian destinados á sostener estátuas, de la misma manera que observamos en nuestra Memoria sobre las antigüedades de Yecla, en los muros de cuyo templo vimos en algunos sitios señales de haber tenido otro completamente adosado, resultando dos, uno interior y otro exterior, manera de construir que, no teniendo allí razon de ser para buscar solidez, atendiendo á la gran anchura del muro, creimos pudiera explicarse diciendo que el muro exterior fuera el que se levantase sosteniendo la cornisa y cerrando el edificio, y el interior, más que muro, zócalo corrido al rededor de aquel recinto, para colocar en él las estátuas. Tres séries de pedestales dividian en cuatro naves el rectángulo, pero resultando todas estas naves desiguales entre sí, siendo doble ancha que las otras, la que correspondia con la puerta del N., y mucho más estrecha la del lado E. Estas naves estaban interrumpidas de O. á E. por un espacio sin basas ó pedestales, frente de la puerta del lado O., espacio libre, perpendicular á la nave mayor, y que parece indicar el propósito de dejar completamente desembarazado el paso y comunicacion entre ambas puertas. Estos pedestales interiores, más que para sostener columnas, se cree pudieran servir para colocar estátuas, como parecian indicarlo ranuras que demostraban los medios materiales empleados para el sostenimiento de aquéllas, teniendo alguno de estos pedestales inscripciones chipriotas.

En el interior de este rectángulo y al exterior, las excavaciones pusieron de manifiesto el gran número de estátuas de diversos tamaños, relieves, aras votivas, vasos, lámparas y trozos de ornamentacion arquitectónica, labrado todo ello en la misma piedra caliza del país, objetos todos que formaban el riquísimo Museo de Cesnola, que tuvimos la fortuna de ver y admirar en nuestro viaje á Oriente, verificado en 1871. Nada se encontró allí de mármol, ni de barro, ni de vidrio, ni de metal. Todos los objetos que en el Museo Cesnola se encontraban de estas materias, eran procedentes de las cámaras sepulcrales de Larnaca, la principal poblacion, como es sabido, de la costa, y de la cual se halla á pocas horas el lugar de Jorgos, donde las excavaciones y el hallazgo tuvieron lugar.

Tambien se hallaron cámaras sepulcrales en los alrededores del templo, y en ellas algunas estátuas, cipos y relieves, áun cuando ya de la época romana.

Es circunstancia ante la cual no debemos pasar inadvertidos, la de que las estátuas, por punto general, sólo tienen labrada la parte anterior, indicando haber estado hechas para adosarse á un muro; lo cual, unido á la série de pedestales juntos, á manera de zócalo corrido interior del templo, confirman nuestra creencia de que sirvió para colocar las estátuas que por esta razon sólo presentaban concluido su frente, todo lo cual acontece de la misma manera en las del Cerro de los Santos, segun dejamos ya consignado en nuestro extenso trabajo sobre aquellas antigüedades, presentado á la Real Academia de la Historia.

Algunas de las chipriotas hay, que sólo tienen concluido un costado, como si estuvieran destinadas á verse sólo de esta manera y no de frente.

En la mayor parte de las estátuas allí descubiertas, y que tuvimos la fortuna de estudiar, excepcion hecha de aquellas en que ya se nota la influencia griega, y de la época romana, se encuentra la misma inamovilidad egipcia, que tanto caracteriza tambien á las españolas de Montealegre. Como éstas, aparecen igualmente rígidas, graves, sin expresion, con las piernas unidas ó separadas por muy poca distancia, con los brazos pegados al cuerpo ó doblados sobre el pecho ó el vientre, para llevar diversos símbolos, vasos, cistas, palomas, cabezas de toro ó de vaca, de la misma manera, excepcion hecha de estos últimos símbolos, que hemos visto en las estátuas de Montealegre. Los caractéres artísticos egipcios son tambien los que en las estátuas de Chipre predominan, pero mezclados con los asirios de tal modo, que se ve claramente en ellos la completa compenetracion de ambos artes y de ambas culturas. Estátuas hay adornadas con collares marcadamente egipcios; siendo tambien de este mismo orígen el chal que les cubre las caderas y una especie de delantal interior, adornado con el uroeus, mientras la barba, artísticamente dispuesta en menudos rizos, lo mismo que los que se ven sobre la frente, y el casco, que cubre la cabeza, son enteramente asirios. Elocuente ejemplo de esto nos ofrecen los principales fragmentos esculturales de una estátua dibujada en la segunda lámina que acompaña á esta monografía. Con los trajes ceñidos á las caderas, formados más bien con chales que con túnicas, alternan las de esta clase, largas hasta los piés y de tradicion asiria, que ya calificó el Conde de Cailús como

propias de Chipre (1); los gorros y cascos de generacion asiria, con los de orígen egipcio; siendo notable entre aquellos cascos el que ciñe una cabeza de guerrero que figuró en la Exposicion retrospectiva del año de 1868 en París, cuyo casco cónico lleva además yugulares ó carrilleras para proteger el cuello y el rostro; casco que se relaciona sin género de duda con algunos de los que se hallan en las esculturas de Montealegre.

Es circunstancia que debe tenerse muy en cuenta que, así como señalan las abundantes esculturas de Chipre las distintas influencias artísticas que en ellas se notan, así tambien en los adelantos del arte mismo se encuentran marcadas diferencias, debidas, ya al atraso de la época en que la escultura se labró, ya al mayor ó menor mérito del artista ó del artífice.

Hay ciertas figuras de barro cocido, toscas en extremo, que parecen referirse á un período muy primitivo de la historia del arte, y que han sido objeto de un curioso artículo publicado en el *Museo Arqueológico*, que ve la luz en París (tomo I, año de 1875), por Mr. J. Geslin, én las cuales, sin embargo, no nos atreveremos á decidir si puede verse la infancia del arte, cronológicamente hablando, ó el estado de atraso en que se encontrase el artista. Hoy mismo, como en todas las épocas, viven á la vez el inspirado escultor y el indocto figurero, que labra en barro sus esbozos esculturales para venderlos á bajísimo precio entre gentes ignorantes, empleando para hacerlos procedimientos técnicos enteramente iguales á los que supone con grande acierto Mr. Geslin se emplearon gradualmente en las terras cottas que copia en su artículo, alguna de las cuales tiene hecha la informe indicacion de los cabellos rizados, de muy análoga manera á la que se encuentra en algunas de las cabezas descubiertas en Montealegre.

Entre estas figuras, ó más primitivas, ó debidas á muy mediano artífice, son muy notables las dos que figuran en la lámina 1.ª de esta monografía, representando la primera una mujer sentada, con un niño en los brazos, y la segunda un hombre de pié, con larga túnica, el brazo izquierdo cayendo á lo largo del cuerpo, y el derecho sostenído en un pliegue sobre el pecho, de análoga manera á lo que se observa en figuras romanas, con túnica y manto. Esta chipriota que nos ocupa, parece que lleva interiormente otra segunda túnica. En la cabeza tiene una caperuza cónica, con caidas á la espalda, de construccion análoga á la que cubre la cabeza del niño que tiene en la falda la otra figura femenil sentada, cuya cabeza parece cubrirse con una toca. La factura de estas dos estatuitas, principalmente de la última á que acabamos de referirnos, no puede ser más rudimentaria, pues áun prescindiendo de las injurias del tiempo, claramente se ve en ellas que se encuentra la piedra apenas desbastada, y sin que el que la labró se atreviera á concluir más tan tosquísimos esbozos: pues sobre estas superficies, apenas esculpidas, se encuentran restos de pintura, como en otras varias de las descubiertas en Chipre. No creemos aventurar demasiado en suponer que el grupo de la mujer y el niño representan, de la manera más tosca que ha podido idearse, á Isis y Horus, habiendo puesto el que la labró gorro cónico al último, en sustitucion del pschent que le caracteriza. La mucha rudeza del artífice y la adulteracion natural de las creencias en un país que fué dominado por tan diversas gentes, debieron dar orígen á que se apartase al labrar este simulacro de la tradicional y característica manera egipcia al representar á Isis y Horus, conservando sólo el pensamiento generador de la composicion, la mujer con el niño, cuando esculpió esta ruda imágen, bien como ex-voto, bien para venderla á los más rudos habitantes del interior de la isla.

Ex-voto creemos tambien la otra figura que de tamaño natural está igualmente reproducida en la lámina, y que ya hemos descrito, figura que á pesar de su rudeza, revela más adelantado artífice que la anterior, y en cuyo rostro, cubierto con el gorro de tradicion asiria, se ve con sus trazos propios, claramente acusados, el tipo chipriota.

El pié que en la misma lámina se halla, de igual procedencia y en la misma clase de piedra esculpido, revela en la perfeccion de su modelado la influencia griega, siendo además notable ejemplar para la indumentaria antigua, por la forma de la sandalia, de indudable tradicion asiria. Es extraño que el artista, al modelar la planta y parte lateral de este pié, borrase la correa que bajaba á sujetar la suela de la sandalia. Acaso copiándolo del original hecho por el maestro, inexperto oficial corrió el instrumento con que esculpia la dócil piedra, borrando la correa trazada de antemano.

La cabeza que en la siguiente lámina se halla, propia de una estátua, que debió ser colosal, revela tambien mejor artista, que el de las dos figuras anteriores, áun cuando todavía no del período de adelanto enteramente griego, al que corresponde el pié de que acabamos de ocuparnos. El tipo es marcadamente chipriota, pero el tocado egipcio; aun-

(1) *Recueill d'antiquités*, tomo VI.

que alterado por la moda en la parte superior, como si en ella la toca se ensanchase, siendo el único ejemplar de esta clase que hemos visto entre las esculturas descubiertas en aquella isla; pero la más notable es el torso y la otra cabeza que en la misma lámina reproducimos, y que, aunque faltando el cuello, creemos pudieron pertenecer á una misma estátua. El torso lleva collares simbólicos como los que se encuentran en cubiertas de momias egipcias. La cabeza tiene el tocado y barba rizados á la manera asiria ó persa; notándose la particularidad de que el torso tiene la mano sobre la parte inferior del pecho, cerrada, como para contener la copa ó cista, de la misma manera que se ve en muchas figuras de nuestro Cerro de los Santos. Es tambien importante este fragmento para la indumentaria de aquella época y aquel pueblo, por la ceñida túnica que viste y el cinturon que la sujeta á la cintura.

No ménos curiosa es la figura del perro, á medio desbastar, en cuyo procedimiento técnico se ve análoga manera de practicarlo, que el usado por los egipcios.

Curiosa en extremo es la coleccion de cabecitas, que de igual procedencia trajimos á nuestro Museo, y que reproducimos en las otras láminas, casi de su natural tamaño. Llevan tocados diferentes, en los que se ve, ya el cónico gorro, ya otro bastante original, pues parece un birrete (Lám. III, núm. 2.—Con este mismo tocado vimos una figura, con túnica corta y llevando en la mano una especie de copa, perteneciente á la coleccion Cesnola), ya coronas de hojas, ya adornos á manera de cofias con lazos, ya el cabello cayendo en mechoncitos, ó mejor rizos sobre la frente, ó en bucles á los lados, revelándonos todo ello en aquellos remotos tiempos, la constante versatibilidad de la moda.

Analogía se encuentra, como no puede ménos de suceder, entre alguno de estos tocados y los que llevan muchas de las figuras de la repetidamente citada coleccion Cesnola; pero todas ellas, segun pueden ver nuestros ilustrados lectores en las láminas que fielmente las copian, pertenecen ya á los tiempos en que la influencia helénica predominaba en el arte chipriota, de tal modo, que algunas bien pudieran pertenecer cronológicamente á la época de la dominacion romana. Otras cabezas, que tambien se hallan en aquella coleccion, presentan caractéres de mayor antigüedad, y barbas y tocados decididamente de tradicion asiria, habiéndolas tambien de carácter marcadamente romano.

La mayor parte de las que tuvimos la fortuna de traer para nuestro Museo, presentan la particularidad de no estar concluidas, pareciendo bocetos, ó esculturas sin terminar. En el procedimiento técnico, tienen una especial manera de hacer los ojos, los cuales aparecen formando un plano en relieve sobre la superficie del rostro, indicándonos que el artista las dejaba de tal modo al ir rebajando la superficie de la piedra para modelar la cara, y que despues iria afinando y esculpiendo los párpados y el interior del globo del ojo, al tiempo que fuese tambien repasando todo el resto de la cabeza.

Pero ¿cuál pudo ser la causa de hallarse tantas de la misma manera bosquejadas y no concluidas? En nuestro juicio, estas cabecitas formaban parte de otras tantas figuras, que serian ex-votos, como lo es la que ya hemos citado de la coleccion Cesnola, que lleva un birrete, igual á la que copiamos con el núm. 2 en la lámina III, ó bien figuras de adorno, como las que se encuentran en Grecia y Roma, principalmente de barro cocido; y los artistas dedicados á esta escultural industria las prepararian de tal manera, para irlas repasando y concluyendo segun lo exigiese la demanda que de las mismas se hiciera, y hasta el precio en que se concluyera el ajuste. Ejemplo de esto mismo nos ofrecen en el dia talleres análogos, sobre todo en Italia.

IV.

Como ilustracion á las noticias y juicios críticos que sobre los descubrimientos de Chipre dejamos consignados, no creemos fuera de lugar añadir, que terminadas sus excavaciones, Cesnola envió una Memoria dando cuenta de ello á la Academia de Berlin, y que al tener noticia la Academia de Ciencias de San Petersburgo de tan importantes hallazgos, envió á Chipre para adquirirlos y estudiarlos al Sr. Joannes Doell, el cual no llegó á conseguir que el afortunado inventor se los cediese, por lo cual escribió una Memoria, que lleva el número 4 del tomo XIX de las de aquella imperial Academia, la cual la publicó en Febrero de 1873, dando cuenta del triste resultado de su viaje y copiando

en 17 láminas, perfectamente litografiadas por exactas fotografías, las principales estátuas, figurillas, fragmentos, relieves, figurillas de barro, y vasos, de aquella coleccion, para conservar de este modo reunidas, ántes que se esparciesen y separasen en Lóndres, á donde pensaba llevarlas Cesnola, los interesantes objetos de aquel riquísimo Museo (1).

Publicaron además trabajos sobre algunos de ellos, el Sr. Colona Caccaldi, cónsul francés en Chipre, en la Revista de Arqueología de 1870 á 1871, dando á conocer algunas estátuas y relieves de dicha coleccion; F. Fienzi, en el Boletin de la correspondencia Arqueológica de 1871, haciendo, sin embargo, sus descripciones sólo por fotografía, y aunque algo más indirectamente al ocuparse de la importancia de Chipre en la antiguedad, trató tambien de estos descubrimientos Harper, en la New Montty Magazini. La ilustrada é importante publicacion periódica francesa titulada Le Magasin Pittoresque de 1871, publicó en excelente grabado la cabeza con casco de guerrero chipriota, que figuró en la Exposicion retrospectiva de 1868, de que ya tienen noticia nuestros lectores, dos figuras de cuerpo entero, en nuestro juicio representaciones de sacerdotisas, y una cabeza de gran tamaño de la Vénus chipriota, cabeza con todos los caractéres del arte griego en su mejor período, aunque notándose en el tipo todavía la representacion etnográfica del país, así como en la corona y en el cabello las tradiciones orientales. Y es circunstancia que no queremos pasar en silencio, la de que en la corona de esta cabeza forma parte esencial del ornato una especie de rosa, que tambien figura de análoga manera en algunas esculturas españolas de Montealegre.

Los trabajos de Cesnola dieron tambien por resultado el descubrimiento de veinte inscripciones fenicias, treinta y dos chipriotas y treinta y tres griegas; habiéndose ocupado de las primeras Büdiger en las Memorias de la Academia de Berlin, año de 1870, y en 1872 Schröeder.

V.

Al llegar nosotros á la isla de Chipre en Setiembre de 1871, tuvimos la fortuna, segun ya indicamos, de examinar la coleccion referida reunida por el Sr. Cesnola, obteniendo fotografías de algunas de sus estátuas, y dibujos, perfectamente hechos por el artista de la Comision, nuestro querido compañero D. Ricardo Velazquez; y como tambien visitásemos la mucho ménos numerosa, pero no por eso ménos importante, de objetos esculturales, y sobre todo de vasos, que habia reunido el ilustre cónsul general de Italia, el comendador Ricardo Colucci, que nos dispensó la más afectuosa acogida, tuvimos la gran fortuna de que nos cediese generosamente para nuestro Museo unos y otros, llevando su bondad hasta el punto de facilitarnos el trasporte y embarque de ellos (2).

De este modo tuvo nuestro Museo Arqueológico la fortuna de ser uno de los primeros que se enriqueció con tan importantes objetos, pudiendo asegurarse que la rica coleccion de vasos chipriotas, en número de más de treinta, algunos de grandes dimensiones y todos perfectamente conservados, fué, en efecto, la primera que vino á estos depósitos arqueológicos. Acerca de esta notable adquisicion escribíamos en la Memoria que dirigimos al Excmo. señor Ministro de Fomento, al regresar de nuestro viaje:

«De esta clase de vasos puede decirse que nuestro Museo es el primero que los posee, pues la otra coleccion que conserva en Larnaca el cónsul anglo-americano, se está tratando de adquirir para el Museo de Berlin; pero todavía no se ha verificado la compra por no haber conformidad en los altos precios que el poseedor fija á dichos objetos. Las varias formas de estos vasos y sus labores, indican tambien, lo mismo que las estátuas de que ya me he ocupado, la influencia de las diversas civilizaciones que se compenetraron en aquella isla. Son, ya por su extremada rareza, ya por su tamaño, variedad de formas y labores, de la mayor importancia, y una de las colecciones que, apenas llegadas á este Museo, llaman ya extraordinariamente la atencion de nacionales y extranjeros.»

(1) Esta Memoria, escrita en aleman, lleva por título: *Die Sammlung Cesnola beschrieben von Johannes Doell.*—San Petersburgo, 1873.

(2) El Gobierno español, dispensando favorable acogida á nuestra propuesta por tan revelante rasgo de desprendimiento y de amor á los progresos científicos, concedió á dicho señor una encomienda de número de la Órden de Isabel la Católica, libre de gastos.

En una obra especial que hace tiempo venimos trabajando sobre aquel viaje, nos proponemos publicar los dibujos y fotografías á que hace poco nos hemos referido, así como la coleccion de vasos, sin perjuicio de darla tambien á conocer á los ilustrados lectores de esta obra.

¡Ah! si el viaje á Oriente se hubiera verificado en épocas más bonancibles y con medios más adecuados, ¡cuántas y cuántas riquezas, á más de las cosechadas, pudieran enriquecer nuestro Museo Arqueológico Nacional de aquellos remotos países, cuna de la historia y de la civilizacion del linaje humano!

TORRE DE PORCELANA EN NAN-KING,

MODELOS EN MARFIL

QUE SE CONSERVAN EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL;

POR EL ILMO. SEÑOR

DON FLORENCIO JANÉR.

(1)



Los historiadores que se ocupan del Celeste imperio se hallan contestes en suponer un floreciente estado de las artes y de las ciencias durante los tres períodos consecutivos de las tres primeras dinastías. Las instituciones sociales de un pueblo suelen ser á menudo la expresion de su civilizacion. Las ciencias y las artes suelen retratar tambien el estado de cultura de los pueblos. Hé aquí por qué al considerar los gigantescos monumentos del antiguo Egipto, al ver todas aquellas ruinas maravillosas acumuladas por la potente mano del tiempo, se nos representa en seguida la antigua civilizacion de aquel país, su originalidad, su riqueza, su energía. Las elegantes ruinas del suelo griego, aquellas esbeltas columnas, las líneas de arquitectura tan suaves como armónicas, los mármoles, las estátuas y capiteles, los mismos fragmentos, correctos, nobles, puros, todo, dice un escritor, nos revela el brillante estado que habian alcanzado los griegos en su civilizacion. La misma cabeza de Apolo, rota y resquebrajada, la mano de una Vénus, el pié preciosamente contorneado de Diana cazadora, nos dan á conocer el gusto, el apogeo, la inteligencia del pueblo helénico. Y respecto al antiguo Lacio, ¿no se revela en los vasos etruscos que cada dia aparecen entre las ruinas, una civilizacion no del todo conocida, y acaso más grande, más adelantada, más famosa?

Otro tanto sucede en la antigua China, imperio admirable por la cultura que habia adquirido desde la más remota antigüedad; notable por la prudencia y sabiduría de sus legisladores; digno de estudio por los peregrinos hechos que su vastísima historia nos ha conservado. Sus anales más remotos atestiguan que los chinos poseian conocimientos astronómicos nada vulgares. El emperador Ti-ko, unos 2.435 años ántes de Jesucristo, no sólo reformó las costumbres sino que estableció colegios para enseñanza de la moral y de la música. Otro emperador, Yao, se consagró enteramente al bien del pueblo, en términos que cuando falleció quiso llevar el pueblo luto en señal de tristeza durante tres años. « En el primer dia de la primera luna de la primavera (dicen las crónicas), 2.255 años ántes de Jesucristo, » Chan fué declarado sucesor del imperio en el gran salon de los antepasados. Examinó el instrumento adornado » de piedras preciosas que representa á los astros, y el tubo movible que sirve para mirarlos, y colocó en órden todo » lo que se refiere á los siete planetas. Acto contínuo hizo sacrificios al Soberano Supremo del Cielo, y á los seis gran-

(1) El presente grabado es copia de una estátua de pagodita, de 29 centímetros de altura, que representa una dama china de alta clase, con un tocado á modo de diadema, en que se vé la imágen de ¿Buda? y aves á uno y otro lado, gran collar, trenzas largas, y un pomo en la mano. Forma parte de la coleccion de esculturas chinas, que existe en la seccion etnográfica del Museo Arqueológico Nacional.

» des espíritus les dedicó las ceremonias de costumbre, como tambien en obsequio de las montañas, de los rios y de » los espíritus en general.» En cuanto á la música, á la poesía y á la pintura, eran artes conocidas de los chinos desde sus tiempos históricos. Por lo que se refiere á la música, habian establecido para su reglamentacion y cultivo una intendencia, ó direccion general, como diríamos ahora, y más de 2.200 años ántes de nuestra Era se daba grande importancia á este arte. « *Si quereis ser instruidos* (se lee en el Li-ki, libro de los ritos ordenado por Khung-Tsen, en el artículo yo-ki, ó de la música), *estudiad la música con esmero; la música es la expresion y la imágen de la union de la tierra con el cielo. Con los ritos y con la música, nada es difícil en el imperio.*» Y en efecto, ¡cuán distintas serian las costumbres de la misma Europa culta, de la misma España, con la observancia de leyes sábias y previsoras, y con la enseñanza de la música á las clases obreras y áun á las clases desvalidas! Con las primeras se hace paternal y suave el yugo de los gobiernos, y con la segunda se modifican los instintos de lucha, de emulacion y de soberbia, y se endulzan los trabajos y dificultades de la vida. Ya que no facilitais á los pueblos medios de comodidad y holgura, dadles siquiera instruccion primaria obligatoria y prestadles conocimientos músicos y ejercicios gimnásticos, que ahuyenten las enfermedades físicas y morales.

Pero los monumentos subsistentes de la antigua civilizacion de los chinos, dice Mr. Pauthier, cuyos trabajos históricos vamos siguiendo en muchas de estas noticias, no son de la misma naturaleza que los del Egipto, de la Asiria, de la Grecia y de Roma, á los cuales parece que el tiempo ha querido esparcir entre los antiguos pueblos de aquellas comarcas, fundidos unos tras otros en la tumba, desde hace algunos siglos. Allí donde la voz de estos grandes pueblos se ha sumido en la nada, allí tambien parece que el brazo de la destruccion se ha detenido. En la China, en este imperio cuya cuna toca á la infancia del mundo, y en donde los siglos y las dinastías se han sucedido sin interrupcion hasta nuestros dias, las numerosas y grandes revoluciones que este imperio ha sufrido motivan la desaparicion de casi todos los monumentos que hubieran podido darnos á conocer materialmente su esplendor antiguo. Acudimos, pues, á los monumentos escritos, ya que no es posible hallar los corpóreos y tangibles, y los diversos y antiquísimos libros históricos de los chinos nos atestiguan su cultura, su riqueza y sus grandes adelantos. Las artes industriales, como la fabricacion de los tejidos de seda, y los barnices, se remontan á la antigüedad más respetable. Conocian tambien los chinos las propiedades del iman, y el aplanamiento de los polos de la tierra. Respecto de esto último no cabe duda al leer las siguientes observaciones del emperador Kang-Hi, en un tratado suyo de observaciones físicas:

« *Figura de la tierra.* La tradicion y todos los monumentos que se conservan ponen de manifiesto que el polo » septentrional ha sido siempre tan elevado como lo es hoy dia. Los cambios ó trastornos que el universo ha experi» mentado, no le han hecho la menor mella. Pero ¿cuál es su figura? Los europeos que tanto viajan, nos dicen que » la tierra es redonda, pero la astronomía no acepta semejante aserto. Tchu-tsen ya lo habia dicho muchos siglos » hace, y la comparaba á la yema de un huevo. ¡Cuántas cosas hay, que las estamos aprendiendo siempre, y que » seguiremos aprendiéndolas en los siglos venideros! En los libros de los antiguos no sabemos ver más que lo que » nuestros propios conocimientos nos permiten que veamos, y otro tanto hará nuestra posteridad respecto de nuestros » libros.» En cuanto al arte militar de los chinos, sabido es que conocian la pólvora y las bocas de fuego cuatrocientos años ántes de nuestra era. Asegúrase que se valian del *ho-yao*, ó fuego devorante, del *ho-tung*, ó caja de fuego, del *ho-toung*, ó tubo de fuego, y del *tien-ho-kien*, ó globo encerrando fuego del cielo. El lujo mismo de la córte prueba el desarrollo admirable de la industria y de las bellas artes. Al principio habia más modestia, más sencillez; luégo, se aumentó el gasto y el boato. Cuando Koung-Tsen recorria los diversos pueblos para aconsejar á los gobernadores la bondad, la justicia y la reforma de todos los abusos, iba en un pequeño carro, tirado por un buey, y el cochero era uno de sus discípulos, indudablemente de los más queridos por aquel sabio príncipe. Todo lo más acompañaba al carro el estandarte real, en el que se representaban el sol y la luna, como queriendo decir que las virtudes de los reyes han de brillar como estos dos astros. Tenia, además, bordados un arco y una flecha, como símbolo de la fuerza, y doce dragones, representacion de la soberanía. Pero más adelante, los antiguos reyes de la China usaron un carro llamado *tching*, tirado por diez y seis caballos, con el objeto de que se conociese su superioridad. Sirvió entónces esta palabra para designar la casa de un príncipe, usando la expresion de *cien carros de diez y seis caballos cada uno (pe-tching)*, porque un príncipe, segun las leyes, sólo podia poseer seiscientos caballos. Por la misma razon, *mil carros de diez y seis caballos cada uno (tsien-tching)* designa la casa real. ¿Podia darse en este servicio mayor lujo? ¿Ha habido nunca ninguna casa real de Europa que haya mantenido mil carruajes con diez y seis caballos de

tiro cada uno? Aun hay más: en aquellos antiguos tiempos, ochocientas familias del pueblo estaban obligadas á presentar, para casos de guerra, un carro de diez y seis caballos, con tres capitanes armados con sus corazas y sus capacetes, y veintidos hombres de armas por cada familia.

Sin embargo, como dice un historiador, acaso únicamente á este grandioso y colosal esplendor se debe la conservacion de algunos monumentos de las más remotas épocas. Cuando Thsin-chi-hoang-ti ocupó el trono imperial (246 años ántes de nuestra era), hizo destruir todos los monumentos que atestiguaban la gloria y la prepotencia de las tres anteriores dinastías. Los mausoleos, las ruinas de las ciudades, los canales y edificios destruidos, salvaron las monedas, los vasos de bronce, las urnas y otros objetos, que de otro modo hubieran perecido. Despues de la caida de la dinastía de Thsin, se encontraron muchos artefactos, que á no haber sido escondidos, ó enterrados por las ruinas, hubieran sufrido la proscripcion general. ¡A tanto llegaba el odio político! Fueron entónces recogidos estos objetos con el mayor esmero, y fueron en tanto número, que no sólo se conservaron en los museos y en poder de los particulares curiosos ó eruditos, sino que se hicieron de ellos descripciones acompañadas de láminas y dibujos que las reproducen con todos sus detalles y hasta con sus respectivas inscripciones. El emperador Kien-Lung, que reinó desde el año 1736 hasta el de 1796, hizo publicar en *cuarenta y dos volúmenes chinos*, *en fólio*, una descripcion y los grabados de todos los vasos antiguos conservados en el Museo imperial. Mr. Pauthier, de quien tomamos todas estas noticias, vió un ejemplar de esta magnífica obra, que no tiene rival en Europa, en la Biblioteca Real de París, y supo que existia otro en la Biblioteca principal de Milan. Esta gran coleccion que lleva por título *Sithsing-Ku-Kien*, *Memorias de las antigüedades de la pureza oriental*, porque estas antigüedades fueron halladas principalmente en las provincias occidentales de la China, es ya muy rara. Lleva la fecha de la luna 11.ª del año 14 *Kien-lung*, ó sea 1749 de nuestra era. Pero si bien los historiadores chinos aseguran que Yu, más de 2.200 años ántes de nuestra era, hizo fundir nueve vasos de cobre, al rededor de los cuales se habia grabado la descripcion de nueve provincias del imperio chino, no obstante, sea por los estragos del tiempo, sea por las numerosas revoluciones que ha sufrido el imperio chino, ó acaso más bien por ambas destructoras causas reunidas, lo cierto es que no se conserva resto alguno del arte chino, que sea anterior á la dinastía segunda, que comenzó á reinar 1766 años ántes de nuestra era. A esta fecha remontan los críticos chinos la mayor antigüedad que pueden tener los vasos más antiguos de la gran coleccion que hemos citado. La remotísima antigüedad de la fabricacion de los vasos en China se comprueba de un modo evidente con un pasaje de la obra histórica de Confucio, titulada *Tchun-tsion*. En este libro, Lin-Tseu responde al Tsun-Hoan, que averiguaba el orígen de los vasos y otros objetos de arte de la antigüedad: «En la época en que el fundador de la dinastía Hia (el emperador Yu, 2.250 años ántes de nuestra era), » estuvo en posesion del imperio, envió comisionados á todas partes para recoger cuanto se hallase de raro y de cu- » rioso. Habiendo recibido una barra de oro que le regalaba el príncipe Kien-mu, *la hizo fundir y fabricó vasos que » fueron consagrados á ciertas divinidades ó espíritus imaginarios*. Los príncipes de la dinastía Chang, tomaron de » Yu esta costumbre, así como los de la dinastía Tcheu la copiaron de los Chang.»

Pero los grandes sacudimientos políticos y sociales del imperio chino, debian influir siempre, ya de un modo favorable, ya de un modo adverso, en el desarrollo de las artes, á medida que se iban sucediendo en la vida de sus pueblos. No todos los emperadores habian logrado contener las guerras civiles, carecer de los más vastos imperios, hasta que Tching, reuniendo un ejército de cien mil hombres, logró destruir los reyes feudatarios, y se declaró primer soberano absoluto de su dinastía.

Este monarca, creyéndose seguro en el trono, quiso enriquecer sobremanera la capital del imperio, y concibiendo magníficos proyectos, levantó grandes palacios, mejoró los caminos públicos, y adornó los paseos, los templos, las playas, con importantes obras. Añádese que hizo reunir todas las campanas y otros instrumentos de música, que fuesen de metal, que se hallasen en los templos y palacios de las provincias que habia sujetado, y despues de haber separado lo que le pareció digno de conservarse, hizo fundir todo lo demás, para construir doce magníficas estátuas que pesaba cada una doce mil libras, y que fueron colocadas en la sala de audiencias del palacio imperial.

No puede, pues, dudarse de que á pesar de las alternativas á que estuvo sujeto el imperio chino, como todas las naciones del mundo, de períodos ora brillantes y venturosos, ora terribles y desgraciados, en su historia antigua, es lo cierto que fueron cultivadas las artes, y que debieron á diversos emperadores épocas de magníficas creaciones y de incesantes y acertadas obras públicas. De Wen-ti, se cuenta que no sólo mandó construir nuevos palacios, caminos y canales para facilitar las comunicaciones, y vastos almacenes para conservar los granos en caso de años estériles,

sino que sin ser literato, apreciaba tanto los libros, que dispuso la construccion de una famosa biblioteca. Escriben los historiadores chinos cosas portentosas de este emperador. No sólo hizo construir graneros públicos de una capacidad inmensa, pues uno tenia dos leguas de circunferencia, y un parque de quince leguas, en medio del cual se levantaban palacios, y por sus espaciosos caminos se paseaba seguido de centenares de concubinas, montadas á caballo, que iban cantando y tocando instrumentos de música, sino que cuando quiso atravesar el Hoang-tro, preparó una flota de muchos miles de barcos, que ocupaban una extension de cuatro leguas. Sólo las barcas, construidas con el mayor lujo que habia hecho para su uso, ocupaban veinte leguas puestas una detrás de otra. Pero cuando estas embarcaciones marchaban, se colocaba en ambos lados de la ribera inmenso número de caballeros, á los que los pueblos vecinos tenian que mantener opípara y cómodamente. Se le sometieron cuarenta y cuatro jefes y reyes bárbaros del Norte y Occidente de la China. Las obras de arte militar, de política, de medicina y de agricultura, las hizo revisar y reimprimir por más de cien literatos de los más afamados, y entónces fué cuando por su órden llegaron á ver la luz pública más de siete mil volúmenes de diversas sectas religiosas. El grado de doctor, que ántes no existia, fué instituido por él, con la particularidad que quiso le hubiese lo mismo para el estado civil que para el militar, y ha durado hasta nuestros dias. Para someter los pueblos de la Corea, empleó ejércitos inmensos, sin lograr su objeto; y destinó más de un millon de hombres á la reparacion de la gran muralla, que, como es sabido, aisla y separa á los pueblos chinos, segun ellos dicen, de los otros pueblos bárbaros de la Europa. Otros dos millones de hombres se ocuparon en la construccion de un palacio, en el que no se gastaron otros materiales que las piedras y maderas traidas de las más lejanas provincias. Así es que se dice que no fué para hacer un favor en general á los pueblos, sino sólo para facilitar el trasporte de estos inmensos materiales, lo que movió á aquel príncipe á ordenar la comunicacion de los principales rios entre sí, y de las grandes riberas.

Este afan por la grandiosidad, por el lujo y las riquezas, no fué sólo propio del emperador que hemos indicado; en reinados anteriores se habia hecho igualmente alarde de un espíritu superior respecto del boato y de las construcciones verdaderamente colosales. Y á este propósito dice un historiador moderno: «Cuando el filósofo fija su consideracion en las grandiosas creaciones del poderío humano, como las pirámides de Egipto y otros monumentos sin »utilidad aparente, casi le viene á uno la tentacion de maldecir á los reyes ó á los tiranos que emplearon los brazos y »la vida de tantos hombres para construirlos. Mas una vez que se pasa el primer momento de indignacion, se reconoce »en seguida que lo que se consideraba como efecto de una tiranía absoluta, no ha sido otra cosa que un plan preconcebido, »el producto de una hábil política. Conviene muchas veces distraer y hacer jugar á los niños para impedirles que rompan sus lazos: los pueblos son muy á menudo niños grandes, á quienes se impide que rompan sus ataduras, ocupándoles en construir monumentos gigantescos, en levantar palacios magníficos, ó recreándoles en los juegos del »circo. Thsin-Chi-Hoang-ti, despues de haber sublevado contra sí la poblacion ilustrada de su imperio, y excitado »mucho descontento, no pensó en acallar estos disgustos, sino en emplear los instrumentos de rebelion y de venganza »que hubieran podido causarle tanto daño. Emprendió desde luégo la construccion de nuevos edificios para el embellecimiento de su capital, renovando toda la superficie de la region sobre cuyo suelo se levantaba. Ya eran muchas las »habitaciones reales que habia hecho construir á derecha é izquierda de la ribera Wei, pero quiso aumentar su número, »ordenó que se trabajara sin cesar para edificar trescientos palacios más dentro de la poblacion, y cuatrocientos fuera »de su recinto. Todos estos edificios, que se proponia fuesen lo más suntuosos posible, debian estar colocados de tal »manera, que representasen sobre la tierra la vía láctea que vemos en el cielo, ó el *rio celeste*, con las constelaciones »que están á su lado. Las aldeas y los campos debian representar los espacios opacos ó ménos luminosos de la vía »láctea, y los palacios debian figurar las estrellas y las constelaciones brillantes. Convenia que en estas aldeas »hubiese habitantes, y en esos campos cultivadores, y para este fin ordenó el emperador que se escogiesen setenta »mil familias.»

Mencionados todos estos alardes de lujo, de riqueza, de poderío, y si se quiere, de peregrinas y maravillosas construcciones, de que tantas veces se hallan noticias en la historia del Celeste imperio, no se extrañará que, no sólo se aplicasen las piedras y las maderas de lejanas tierras, el oro y otros metales, sino que tambien se hiciese aplicacion de la porcelana á los caprichos del arte, y á las exigencias de los hombres poderosos. De porcelana se construyó, en efecto, una torre en Nan-King, y de este raro monumento, que tiene modelos en el Museo Arqueológico Nacional, vamos á ocuparnos ahora. Despues de saber que en el Celeste imperio se fundan bibliotecas importantes, se construyen canales de inmensas extensiones, se levantan los palacios y los monumentos á centenares, se funden

vasos portentosos y se destinan sumas inmensas á la publicacion de libros y al adorno de las grandes capitales, ¡qué mucho que se construya una torre de porcelana, cuando tan hábiles son los chinos en todos los procedimientos que á la porcelana se refieren!

De esta famosa torre, que hoy se supone arruinada por los viajeros modernos, existe una descripcion antigua, que vamos á reproducir, porque es la que dá mayores detalles acerca de su ornamentacion, tanto interior como exteriormente: «Tres cosas hacen la celebridad de la ciudad de Nan-King; el rio Kiang, el observatorio real y la torre de porcelana. La torre de porcelana, construida fuera de la ciudad, es un templo, que los chinos llaman *templo del reconocimiento*, construido á principios del siglo XV por el emperador Yung-lo, aunque otros quieren fuese reconstruido durante el período de años de reinado llamado young-lo, del emperador Tching-tsu-wen-ti, de los *Ming*, sobre el mismo sitio en que existia un monumento anterior de los Tcin, del año 265 al 420 de nuestra Era. Levántase este templo sobre un terraplen de ladrillos, rodeado de una balaustrada de mármoles, subiéndose por una escalera de diez ó doce gradas, que dan vuelta á su alrededor. La sala interior tiene unos cien piés de extension. La fachada está adornada por una galería y varias columnas. Las tejas, segun la costumbre de los chinos, son verdes, relucientes y barnizadas; el maderamen de la parte interior está recargado de piezas, que encajan unas con otras, lo cual constituye uno de los adornos principales de los chinos. Bien es verdad que este bosque de vigas y tirantes, que aparecen en todas partes, tiene mucho de raro y sorprendente; porque se concibe que en esta clase de obras hay mucho trabajo, y son de gran coste, aunque por otra parte carezcan de aquella sencillez, solidez y belleza que tienen las construcciones europeas.

»La sala sólo recibe luz por sus puertas, de las cuales, tres, que son muy grandes, dan entrada á la famosa torre de que vamos á hablar, y que forma parte de este templo. Esta torre es de figura octógona y de unos 120 piés de circunferencia; de modo que cada una de sus fachadas tiene 15 piés. Rodéala un muro de la misma figura por la parte de afuera, de 15 piés de ancho, con un tejado voladizo de tejas verdes todo al rededor, que forma una especie de galería. La torre tiene nueve pisos, y cada uno está adornado de una cornisa de tres piés debajo de las ventanas, imitando los mismos adornos de la galería. Sin embargo, cada vez son estas cornisas ménos salientes, y son mucho más pequeñas á medida que la torre se angosta y se eleva.

»Tiene el muro, al ménos en el piso bajo, doce piés de grueso y ocho y medio á mayor altura. Está todo incrustado de porcelana, de que han disminuido el brillo y la belleza la lluvia y el polvo; queda, no obstante, bastante para juzgar que es porcelana, aunque ordinaria, pues despues de tantos años de haberse construido es imposible que conserve su primitivo estado.

»La escalera interior de la torre es estrecha é incómoda, porque los escalones son muy altos. Cada piso está formado de grandes vigas, que sostienen un piso con baldosas pintadas, si es que la pintura en China puede dar belleza á una habitacion. Las paredes de los pisos superiores tienen una porcion de hornacinas con ídolos y bajo-relieves, con adornos dorados en todas partes, haciendo el mismo efecto que el mármol y la piedra cincelada. Creemos, sin embargo, que esto no es más que una especie de piedra artificial hecha de ladrillos molidos, habilidad especial que tienen los chinos imprimiendo adornos en sus ladrillos, porque el barro de que los construyen es más fino que el de los nuestros.

»El primer piso es el de mayor elevacion: los demás son casi iguales entre sí. Hemos contado 190 escalones, casi todos de diez pulgadas, los que dan por resultado 158 piés. Si á esto se añade la altura del terraplen, la del noveno piso que ya no tiene escalera, y el coronamiento de la torre, resultará que ésta tiene de elevacion desde el entresuelo ó piso bajo más de 200 piés.

»No es ménos digno de atencion el remate de esta torre: consiste en un grueso mástil que arranca desde el piso octavo, y que se eleva fuera del edificio más de 30 piés. Sube á su alrededor en espiral, y apartada del mástil, una barra de hierro que forma como una especie de cono hueco, sobre cuya punta descansa un globo dorado de extraordinario tamaño. Hé aquí lo que los chinos llaman *la torre de porcelana*, obra indudablemente la más complicada, la más sólida y magnífica que existe en Oriente. Desde lo más alto de la torre se domina la ciudad entera, y sobre todo la gran colina del Observatorio, que está á una legua de distancia.»

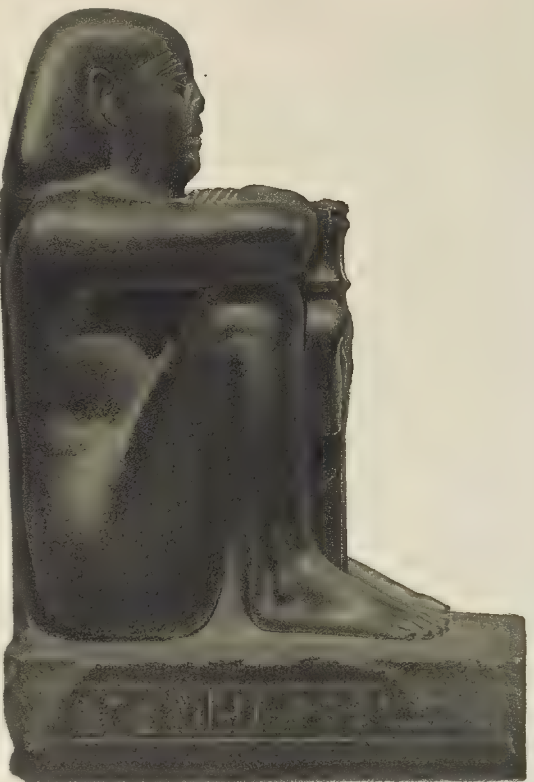
Cuando en 1842 tenia lugar la expedicion inglesa á las aguas de Nan-King, fué objeto la torre de porcelana de la curiosidad principal de los europeos, que de tal modo estropearon á martillazos la porcelana en las paredes exteriores, que el plenipotenciario inglés, justamente celebrado por su espíritu de lealtad y de equidad, creyó del caso destinar una suma para la reparacion de tan importante edificio.

Descendian antiguamente por las ocho esquinas de la torre ocho cadenas de hierro, de las que suspendian 72 campanillas, y otras 80 campanas partian hácia los costados desde los ángulos de cada piso, á contar del primero hasta el noveno. En el interior de los nueve pisos colgaban 128 lámparas; y en el pabellon octógono principal, en el centro de la pagoda, habia otras 12 lámparas de porcelana. Arriba de todo aparecian dos grandes platos de cobre de 600 kilógramos de peso, y un vaso celeste que pesaba 300 kilógramos.

Tales son las noticias que se nos han trasmitido acerca de la gran torre de porcelana de Nan-King; pero respecto de su altura no se está de acuerdo. Segun el periódico titulado *Chinese Repository* (Macao, 1844, pág. 262), esta famosa torre tenia de elevacion 329 *chi*, 4 *fen* $^{9}/_{10}$, ó sean 103 metros 635 milímetros, medida casi análoga á la citada anteriormente; pero el lugar-teniente Fitz-James, que yendo con las tropas inglesas en 1842 midió la famosa torre, halló que tenia 261 piés ingleses de altura, y 96 piés 10 pulgadas de diámetro en su base, lo que reduce la medida á 79 metros 550 milímetros en cuanto á la elevacion, y á 29 metros 259 milímetros de base.

Los modelos de torres chinas del Museo Arquelógico Nacional, están perfectamente conservados; pero como dice muy bien en una nota Mr. G. Pauthier, este género de monumentos es muy general en la China, y datan de la época de la introduccion del budismo en los primeros años de nuestra era. Aunque hayan tomado buena parte de la arquitectura china, estos monumentos no han dejado de conservar su carácter originario de edificios de muchos pisos, siempre impares, variando desde cinco á trece, y representando simbólicamente en las ideas búdicas las esferas sobrepuestas de los diversos cielos. Ya no se encuentran monumentos de esta clase en la India, en donde han sido destruidos despues de la expulsion de los budistas; pero modernamente se han descubierto vestigios en el Cabul y en Afganistan, es decir, en el antiguo imperio indo-bactriano, cuya poblacion profesaba la religion búdica, religion que se habia extendido á una gran parte del Asia occidental.





ESTATUA EGIPCIA DE BASALTO

Museo Arqueológico Nacional

ESTÁTUA EGIPCIA DE BASALTO

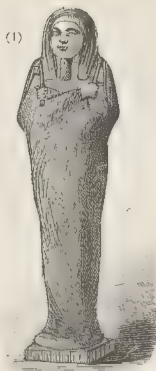
QUE SE CONSERVA

EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL;

NOTICIA

POR DON JUAN DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO.

(1)



El objeto arqueológico que presentamos á nuestros lectores en la lámina que precede á esta monografía, es de los más notables que se encuentran en la seccion primera del Museo Arqueológico Nacional, y sin embargo, para apreciarle cumplidamente, se necesitaria haber conseguido interpretar todos sus geroglíficos, lo cual todavía no nos ha sido posible; pero no queriendo terminar el presente volúmen, y acaso con él, por ahora al ménos, esta obra, que con tanto amor emprendimos, en la que con tanto entusiasmo hemos trabajado, y la que nos vemos obligados á suspender por causas dolorosas, pero que no son del momento, vamos á ofrecer á nuestros lectores el resultado obtenido hasta el dia de nuestras investigaciones respecto á esta estátua, para que al ménos no se siga teniendo, como ántes sucedia, equivocada idea de ella.

Vino al Museo desde el Gabinete de Historia Natural, donde se encontraba con el equivocado calificativo de *Isis*, y sin ningun otro dato ni noticia que pudiera ilustrarla, tanto acerca de lo que representaba, como de su procedencia. Respecto á lo último, ningun antecedente hemos podido encontrar que nos dé luz en la materia, habiendo conseguido únicamente que se nos dijera debia ser de la coleccion Dávila, que, como es sabido, formó la base principal de aquel Gabinete. Acudimos al catálogo impreso de dicha coleccion, catálogo en verdad rarísimo (2), y del que no conocemos en España más ejemplar que el que hemos tenido la fortuna de consultar; y en el tomo III, página 60, parte quinta, destinada á los bronces, esculturas, bajos relieves y medallas, no encontramos descripcion alguna que convenga á esta peregrina escultura. La única de basalto que menciona es la siguiente: «Un Cercopithèque ou Singe accroupi, avec des yeux d'Émail, & un Amulette pendu sur la poitrine: il est, de Basalte, & sa hauteur avec la base est de huit pouces.»

Como se ve á la simple lectura de esta descripcion, no conviene con el objeto que nos ocupa, más que en ser de basalto y estar sentada la figura; pero ni es de mono, ni tiene los ojos de esmalte, ni siquiera rastros de que estuvieran esmaltados, ni lleva amuleto pendiente del cuello.

No tenemos, pues, dato alguno para poder deducir la verdadera procedencia de esta estátua, ni saber siquiera cómo llegó al Gabinete de Historia Natural, contentándonos con asegurar que tiene caractéres determinados de autenticidad.

Pero ¿á quién representa? Divinidad, como venía suponiéndose, no es desde luégo, porque no tiene ninguno de los atributos con que los egipcios las caracterizaban, ni en el tocado ni en las manos. Su posicion parece más bien

(1) Figura egipcia de barro esmaltado, que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional.
(2) Catalogue systematique et raisonné des curiosités de la nature et de l'art qui composent le cabinet de M. Davila.—París, MDCCLXVII.

indicar adoracion ó contemplacion, en una actitud no extraña en verdad á las antiguas costumbres de los egipcios.

El objeto que tiene delante entre una y otra rodilla, es una especie de cipo surmontado por una cabeza mitrada, que aunque parece humana, fijándose bien en sus rasgos característicos, y sobre todo en sus orejas, se comprende que es de gato ó gata (1); animal el primero que juega un papel bastante oscuro en la mitología egipcia, pero que parece tener la significacion de destructor de los enemigos del sol, pintándole muchos papiros funerarios devorando la cabeza de la serpiente, que simboliza las tinieblas. La gata estaba consagrada á la diosa Bast, á la cual solia representársela con cabeza de aquel animal, y que era adorada en el nomo del bajo Egipto, llamado por esta razon *Bubastites*. Se la representaba vestida con ceñida túnica y llevando en la mano derecha un sistro, y en la izquierda una *egida*, formada del collar *usekh*, más ó ménos adornado, y que surmonta una cabeza de diosa, y en el brazo un cubo ó vaso de agua lustral. Tambien se la figura de la misma manera, pero con cabeza humana, cubierta por una peluca de bucles. Pendientes de oro adornan algunas veces sus orejas de gata; y suele tener en la mano izquierda, al mismo tiempo que la egida, estatuitas de *Nowré-Tum* (2), y tambien estatuitas de Harpocrates. Bast era una forma, más agradable de la diosa solar Sekhet, que personifica los rayos abrasadores del sol, mientras Bast representaria probablemente el calor bienhechor. En una pequeña estátua del Louvre lleva el titulo de *vegetacion de los dos paises*.

Los geroglíficos que la estátua del Museo tiene en la túnica, delante de las piernas, muy parecidos en una y otra, declaran que aquél es un voto, ó la conmemoracion de una *ofrenda real en accion de gracias hecha por el soberano y por su esposa al Todopoderoso en su templo*, sin que hasta ahora hayamos podido acabar de comprender el resto de los demás geroglíficos, que se hallan sobre todo en la basa, delante de los piés de la figura, muy deteriorados, y hasta creemos que desfigurados por algun retoque posterior.

Tambien, y en el lado derecho del plinto, se ven los numerales que indican la cuantía de la ofrenda; pero en ninguna parte, lo cual es bien extraño, hemos encontrado el *cartucho*, que contenga nombre real ó de divinidad.

La cabeza de gata ó de Bast indica devocion especial á esta diosa, ó que acaso la ofrenda fué hecha en su templo.

Los caractéres artísticos que presenta esta estátua, en la que se ve estudiado el natural para el modelado de la figura y para la actitud, sin verse en ella todavía influencias griegas, nos inclina á creer que pertenece á muy buenas épocas del antiguo arte egipcio, entre la dinastía XVIII ó XIX, ó por lo ménos en su postrer renacimiento, en tiempo de los reyes Saïtas.

Bien quisiéramos añadir á esta noticia la completa lectura de los geroglíficos; pero teniendo grandes dudas acerca de ellos, preferimos esperar á que el estudio y la consulta con distinguidos egiptólogos puedan hacer que se realice nuestro deseo, ántes que ofrecer con indisculpable impaciencia fruto no sazonado de ligeros estudios.

---

(1) El nombre egipcio del gato es *maau*, que es una de las más claras onomatopeyas que pueden presentarse.

(2) Nowré Tum, Dios, cuyo significado es difícil de precisar. Se le representa en pié sobre un leon, llevando por tocado una flor de loto, de donde salen dos largas plumas, y con el baston mágico al hombro, llamado *Ur-hekau*. Numerosos monumentos de porcelana le representan al lado de su madre Sekhet, adosados los dos á un pilar, con alguna pequeña inscripcion. Su título más frecuente es Protector ó director de los dos mundos. Como Imhotep, Nowré-Tum es hijo de Ptah y de Sekhet, pero Imhotep es llamado *hijo mayor*.—Pierret, *Dictionnaire d'Archeologie egyptienne*.—París, 1875.

ÍNDICE

SEGUN EL ÓRDEN EN QUE SE HAN PUBLICADO LAS MONOGRAFIAS DEL TOMO VII.

ÍNDICE DEL TOMO VII

SIGUIENDO EL ÓRDEN CIENTIFICO ESTABLECIDO EN LA INTRODUCCION DE ESTA OBRA.

SECCION PRIMERA.

CONSTRUCCIONES PRIMITIVAS Y RUDIMENTARIAS.

SECCION SEGUNDA.

TIEMPOS CONOCIDAMENTE HISTÓRICOS.

I.

EDAD ANTIGUA.

A.

BELLAS ARTES.

1.°

ARTE PAGANO.

ESCULTURA.

B.

ARTES INDUSTRIALES.

CERÁMICA.

EPIGRAFÍA.

PÁGINAS.

II.

EDAD MEDIA.

A.

BELLAS ARTES.

1.º

ARTE CRISTIANO.

ARQUITECTURA.

ESCULTURA.

PINTURA.

B.

ARTES INDUSTRIALES.

1.º

ARTE CRISTIANO.

ORFEBRERÍA.

EPIGRAFÍA.

2.º

ARTE MAHOMETANO.

AERARIA.

EPIGRAFÍA.

EDAD MODERNA.

A.

BELLAS ARTES.

1.º

ARTE CRISTIANO.

ARQUITECTURA.

PINTURA.

B.

ARTES INDUSTRIALES.

EDADES ANTIGUA, MEDIA Y MODERNA.

A.

BELLAS ARTES.

1.º

ARTE PAGANO Y CRISTIANO.

ESCULTURA.

EDADES MEDIA Y MODERNA.

A.

BELLAS ARTES

1.º

ARTE CRISTIANO Y RENACIMIENTO

PINTURA.

ÍNDICE ALFABÉTICO DEL TOMO VII.

A.

B.

C.

CH.

D.

E.

F.

G.

H.

I.

J.

L.

M.

N.

(1) Por equivocacion involuntaria se cita en la página 82 de esta monografía un Ecce-Homo de Morales, como si fuera el que va copiado al frente de ella en lugar de la Virgen con su Divino Hijo muerto, que es la de la lámina, y cuyo original se conserva en la Real Academia de Bellas Artes.

O.

P.

R.

S.

T.

U.

V.

PLANTILLA PARA LA COLOCACION DE LAS LÁMINAS DEL TOMO VII.



